الأعمال الفكرية

مهرجان القراءة للجميع

د. جابر عصفور

آفاق العصر







الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

آفاق العصر

آفاق العصر

د. جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٩٧

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

آفاق العصر

د. جابر عصفور

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف

الإشراف الفني:

للفنان محمود الهندى

المشرف العام

د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وان مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع ونور المعرفة مصدر القوة فى عالم اليوم..

صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

مفتتح

هناك لحظات من التغير والتبدل تفرض حضورها المائز على الثقافة المتطلعة إلى أن تنجز مايخصها من إبداع ذاتي في التاريخ وبالتاريخ، أو تبتكر ماتضيف به علامتها الخاصة وسماتها الأصيلة في المسعى الإنساني المشترك من التنوع البشرى الخلاق. هذ اللحظات الدافعية تفرض على الثقافة، خصوصا الطليعى من اتجاهاتها، أن تضع كل شئ موضع المساءلة، وأن تنظر إلى كل فكرة أو رأى أو مبدأ أو معتقد من منظور قيم المستقبل الذى تحلم به، والذى تتطلع به إلى الإضافة فى مدى الوعد الإنسانى بالتقدم الذى لانهاية له، واضعة فى اعتبارها أن المستقبل الواعد واعد فى جِدَّتِه وبِجِدَّتِه.

ولاتفارق صفة الجِدَّة ، فى هذا السياق، لوازم الإبداع الذاتى التى لاتجعل من المستقبل تكرارا لأى عهد من عهود البشرية السابقة، أو محاكاة لأى مرحلة من مراحلها، أو بعثا أو إحياء لأى عصر من العصور الماضية التى تلوذ بها العقول الخائفة من منازلة تحديات الحاضر الذى يتسارع إيقاع تغيره كل يوم بمعدلات غير مسبوقة. إن التاريخ لايعيد نفسه بالمعنى الذى لاينزل به الإنسان إلى النهر نفسه مرتين،

فثورة التاريخ متجددة دائما فى تحولاتها التى مهما تباطأت فى هذا العصر أو ذاك القطر فإنها لاتكف عن الاندفاع العام صوب الأمام، الاندفاع الذى يشبه حركة الماء التى لاتتوقف، حتى لو تباطأت، في بعض منحنيات المجرى مابين المنبع والمصب اللذين لايكفان عن صيرورة التحول بدورهما.

وإذا كانت الجدة التى أشير إليها، فى هذا السياق، تعنى الإضافة الخلاقة التى تدفع الإنسان إلى المضى فى الارتقاء الدائم لسلم التقدم الصاعد، والتطور الذى لانهاية له، فإن هذا التطور كذاك التقدم تاريخى بالضرورة، مشروط بالإرادة الإنسانية الفاعلة فيه والفاعلة به والمنفعلة به فى الوقت نفسه. هذه الإرادة هى التى يتجسد بها التقدم وينهض عليها التطور، ابتداء، ماظل التقدم كالتطور محافظا على صفته الإنسانية، لايتوقف أو يتعثر أو ينقطع فى هذه الحضارة أو تلك إلا بتوقف هذه الإرادة الإنسانية أو تعثرها أو انقطاعها عن الحضور الخلاق فى الوعى المجاوز للفرد، فى الأمة التى تصنع مستقبلها على قدر أحلامها، وتحقق من التقدم على قدر إرادتها، فى مدى طموحها الذى هو دافع فعلها فى التاريخ وبالتاريخ.

هذا الإطار القيمى هو مبدأ الفعل الابتكارى فى الثقافة التى تتوثب بعافية الحرية، وتموج بروح التجريب والمغامرة، وتشيع معانى التسامح وحق الاختلاف واحترام

المغايرة، ولاتنفر من المختلف أو المحدث أو الخارج على تقاليدها الجامدة، لأنها تنطوى على الوهج الداخلى الذى يحول بينها وبين الركون إلى المعروف أو المألوف أو المعتاد أو السائد، ويدفع المنتسبين إليها، الفاعلين فيها وبها، إلى البحث عن الممكن والمحتمل وراء الواقع والمتاح، تأكيدا لمبدأ الفعل الابتكارى الذى تتمرد به الأنا الفاعلة على طرائقها المعتادة فى الإدراك، كى تدرك ما لم تكن تدركه من قبل، أو ماكانت تعجز عن إدراكه لقصور طرائقها وقدم أساليبها. دافعها فى ذلك هو مدى طموحها فى التطلع إلى التقدم الذى لاتصنعه هذه الأنا إلا بانفتاحها على غيرها المختلف فى عالمها الخاص، وعلى غيرها المباين فى العوالم الأكثر تقدما حولها، لكن من منظور الإطار القيمى الذى يخضع كل شئ، فى عالم هذه الأنا أو العوالم المباينة لعالمها، إلى الوعى النقدى الذى يضع كل شئ موضع المساءلة، ولايتقبل أى شئ على سبيل التقليد أو الاتباع أوالتكرار أو حتى إعادة الإنتاج، بل على سبيل الحافز الدافعى إلى الاجتهاد والابتداع والإضافة والإسهام فى تطوير عمليات الإنتاج الخلاق الذى لم يعد مقصورا على أمة دون غيرها.

ولايتحقق مبدأ الفعل الابتكارى للثقافة، من منظور هذا الإطار القيمى، إلا بحلول استثنائية للمشكلات المستعصية، ونظرة أكثر جسارة فى جذريتها إلى العقبات القائمة، ووعى نقضى لايتردد فى أن يضع نفسه موضع

المساءلة قبل أن يضع غيره في هذا الموضع، وذلك في عملية المراجعة التي لاتستكين إلى الإجابات التقليدية، وتستبدل بإذعان الخضوع إلى هذه الإجابات شجاعة طرح الأسئلة الجديدة التي لاتكف عن توليد غيرها من الأسئلة التي تناوش كل عناصر الثبات الجامد والتقليد الراسخ، في الحاضر الذي يتهوس بتقليد ماضيه، أو الثقافة التي لاتعرف سوى تكرار أسئلتها القديمة.

ويستلزم ذلك التحقق مجاوزة التناقضات القديمة بصياغاتها العقلية التي توقع حلم التقدم في شراك نقيضه، والإسهام الحواري المتكافئ في رسم خرائط عقلية جديدة للإنسانية، خرائط تتأسس بها علاقات التفاعل المتبادل التي ينهض عليها حلم التنوع الخلاق للنزعة الكوكبية الوليدة التي لاتعرف تسلط أمة على أمة، أو سيادة ثقافة على أخرى، لأنها نزعة تنطلق من الإيمان بعلاقات متكافئة الأطراف بين كل أمم الكوكب الأرضي الذي تحول إلى قرية كونية صغيرة بالفعل، قرية لاحدود لمستقبل تثوير تكنولوجيا الاتصالات أو علاقات التواصل فيها. وذلك إيمان لايفارق معنى الاعتماد المتبادل بين الأمم والشعوب، من حيث هو معنى يناقض المعنى القديم للتبعية وينقضه، مضيفا دلالة جديدة إلى مفهوم الاستقلال الذي يتأكد بذلك الاعتماد المتبادل، في موازاة التعاون المتكافئ بين الحضارات والثقافات لمواجهة المشكلات العالمية الكبرى التي لايقدر على حلها قطر بعينه أو دولة

بمفردها، الأمر الذى يفضى إلى مشاركة كل الأقطار والأمم فى صياغة الشروط المدنية السمحة لتأصيل التنوع البشرى الذى يقوم على التفاعل لا الصراع، وعلى الحوار بين أطراف متكافئة وليس بين أطراف متراتبة فى علاقات الهيمنة أو التسلط أو التبعية التى هى الوجه الآخر للاتباع.

هذه الشروط هى مفتاح العصر الذى لابد أن نقتحمه من أوسع أبوابه، دون أن نخشى شيئا مادمنا ننطوى على الوعى النقدى الذى ينقض ما فى داخلنا من رواسب التلازم بين الاتباع والتبعية. وثقافتنا العربية أحوج إلى هذه الاقتحام من غيرها، لأنها تعيش لحظة تاريخية من لحظات التحول التى تتطلب حلولا استثنائية بالقدر الذى تتطلب إعمال الخيال الابتكارى لرسم خارطة العهد الآتى، ذلك العهد الذى تسعى إليه تيارات الطليعة من ثقافتنا التى تعانى، فى راهنها، كل مشاكل التحول وهواجسه ومخاوفه وكوابيسه، فى تذبذبها مابين قطبى الرماد والورد. أعنى فى تذبذبها مابين إمكان المستقبل الذى ينسخ الماضى فيكرره إلى مالا نهاية، عائدا إلى بداياته التى هى نهاياته، و إمكان المستقبل الذى يبدأ كل شئ من جديد، كأنه يستهل سفر النشأة والتكوين، فلا يأخذ من الماضى إلا مايدفع صوب تحقيق وعود المستقبل، ولا يغوص فى الحاضر إلا على احتمالات التغيير صوب الأكمل والأجمل، واضعا أسئلة المستقبل موضع الصدارة من الوعى النقدى الذى يستبدل بالثبات

التغير، وبالجمود الحركة، وبالتقليد الابتكار، وبالاتباع والتبعية الابتداع والاستقلال.

وإذا كان الإمكان الأول تقهقر إلى التخلف، واستبدال للضرورة بالحرية، فإن الإمكان الثانى اندفاع إلى التقدم، حركة متغيرة فى مدى التطور الذى لا تخوم لإبداعاته التى تظل فى حاجة إلى المراجعة والإضافة. والفارق بينهما هو الفارق بين الوعى الأصولى الماضوى الذى يحاول أن يشد الحياة إلى الوراء، والوعى النقدى المستقبلى الذى هو حضور فاعل فى الوجود المندفع إلى الأمام، لأنه بحث دائم فى أفق مفتوح من التغير، وتجريب لاحتمالات لانهائية من الوعد، على النقيض من الوعى الأصولى الذى ينغلق على نفسه، بالقدر الذى يغلق به احتمالات التغير على كل مايقع تحت سطوته.

وتتحرك ثقافتنا العربية، فى راهنها، متوترة بين الإمكانين والوعيين، فى صراع ذاتي محصور، تلهيها قوى التخلف وعناصر الثبات عن إمكانات التقدم وعناصر التحول، فتظل تراوح فى الراهن المحصور، عاجزة فى اتجاهاتها السائدة عن ممارسة الفعل الابتكارى الذى يحررنا من القيود التى تشدنا إلى الخلف، وتنأى بنا عن الإسهام الفاعل فى العالم الذى يتغير حولنا، كل يوم، بما يفوق خيالنا المشدود إلى ماضيه الغابر. وذلك وضع يتطلب إعمال الخيال الابتكارى المشغول بصياغة المستقبل وليس الخيال

الاسترجاعي العاكف على استعادة الماضي. يدفعنا إلى ذلك أن كل شئ يتبدل حولنا فى العالم الذى يتسارع إيقاعه عاما بعد عام، بما يفرض علينا اللحاق به وإلا خرجنا من مجرى التاريخ، ونبذتنا الحياة التى تمضى فى اندفاعها، ولاسبيل إلى الانخراط فى حركتها الواعدة إلا بتغيير طرائق تعرفنا على ماضينا، ووسائل تفكيرنا فى حاضرنا، وآليات فهمنا لإيقاع التغير المتسارع الذى تصدق على نواتجه العبارة التى تقول: «كل الأشياء الصلبة تذوب فى الهواء».

ويؤكد حتمية ذلك كله أن البشرية كلها، بعد أقل من ثلاث سنوات، تنتقل من عهد إلى عهد، وتودع قرنا من الزمان وألفاً من الأعوام، فلا تقترب من مطلع القرن الواحد والعشرين فحسب بل مطلع الألف الثالثة من الميلاد. وتلك لحظة حاسمة، نادرة، فى تاريخ البشرية، ينبغى أن نواجهها بما يليق بها، ونتلقاها بما هو جدير بأحلامنا فيها. وأحسب أن أول ماينبغى البدء به، فى هذا الصدد، هو أن نترك الإجابات التقليدية التى أوصلتنا إلى الطرق المسدودة، ونطرح أسئلة جديدة عن أنفسنا وعن العالم حولنا، ونستبدل الوعى النقدى المستقبلى بالوعى الأصولى الماضوى السائد، وأن نمارس بلا تردد الفعل الابتكارى والتجريبى والنقضى للوعى الذى لايكف عن مساءلة نفسه وغيره، فى كل مجال من مجالات المعرفة التى تنطوى عليها ثقافتنا الراهنة، فذلك هو أول الطريق الشاق الذى يستبدل بالوعى الماضوى

السائد نقيضه المستقبلى الهامشى، فيفضى بالثقافة الراهنة إلى مراجعة ثوابتها الجامدة، ومن ثم التحرر من قيودها التى تعرقل سعيها المتردد فى اقتحام العصر.

وماتسعى إليه فصول هذا الكتاب، أو مقالاته، هو ممارسة فعل الوعى النقدى فى مجال من مجالات الفكر التى لاينفصل فيها سؤال النقد الأدبى الخاص عن السؤال الثقافى العام، ولاتتباعد فيها مساءلة الآخر عن مساءلة الأنا، أو تختلف فيها النظرة إلى الحاضر عن النظرة إلى الماضى، أو يتناقض فيها الإيمان بخصوصية الهوية الثقافية مع الإيمان بالحركة الواعدة للنزعة الكوكبية الوليدة، وذلك من منطلق البحث عن إجابات مغايرة، وصياغة أسئلة جديدة، تنبذ منطق التبعية والاتباع، وتكشف عن المتحول لزحزحة بعض جنادل الثابت، انتماء إلى أفق واعد من آفاق العصر.

حضارة الصورة

أطلق رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) على حضارة ما بعد الحداثة التى يعيشها الغرب، حاليا، اسم «حضارة الصورة». وتشير التسمية إلى أهمية دال «الصورة» فى التقاط الخاصية الدالة لهذه الحضارة، تلك الخاصية التى لاتفارق المعانى المراوغة المحدثة، والمغايرة للمعانى القديمة التى كانت ترتبط بها كلمة «الصورة»، ومن ثم التركيز على الدلالة التى تجد بها الذات المعاصرة، فى الصورة، موازيا رمزيا لما تعيش فيه أو تعيش به. ولاعلاقة لدال «الصورة» بمدلول النسخ الأمين والمحاكاة الصادقة فى هذا السياق، أو مدلول النقل الآلى لمعطيات الواقع الخارجى، أو حتى النقل التعبيرى لمعطيات الواقع الداخلى فى عوالم اللاشعور. إن الدال يشير إلى علاقة المدلول بأصل له حقا، ولكن ليس على سبيل التفرد الذى يغدو به الأصل بديلا عن العلة الأولى التى لاعلة سواها، بل على سبيل التعدد الذى ينفى واحدية العلة أو السبب أو المركز، وعلى سبيل المحاكاة التهكمية أو المعارضة أو السخرية فى الوقت نفسه، فكل إشارة إلى أصل، رغم أنها جزء من معنى الصورة، هى إشارة إلى تعدد

لانهائى من ناحية، وإلى استقلال ذاتى عن أى أصل من ناحية ثانية، ومحاولة لانتهاك ما نعده الأصل من ناحية أخيرة.

ويُعَدُّ شيوع مصطلح السخرية Irony بوصفه دالا على المفارقة التى تنطوى على الجمع المفاجئ بين النقائض أو النظائر، المتزامنة أو المتعاقبة، وبوصفه تقنية تهدف إلى تدمير التصورات الثابتة أو المتعارف عليها والعبث بها، الوجه الآخر من شيوع مصطلح المحاكاة التهكمية Parody فى خطاب ما بعد الحداثة، خصوصا من حيث دلالة المصطلح الأخير على السخرية الواعية، أو على الاستحضار الساخر لنموذج أو نماذج فنية مغايرة، سابقة أو معاصرة. وهى الدلالة التى لاتفارق معنى التناظر الذى يقوم عليه مصطلح المعارضة Pastiche فى تلازمه مع مصطلحات السخرية والمفارقة والمحاكاة التهكمية. وكلها مصطلحات- مفاهيم تلزم مدلولاتها دال «الصورة» فى سياقاتها ما بعد الحداثية.

هذه السياقات، بدورها، تؤكد أن دور الصورة فى ثقافة ما بعد الحداثة هو دور المحاكاة الساخرة بالدرجة الأولى. والمقصود بذلك أن «الصورة» لم تعد تشير بشكل أولى إلى شئ «أصلى» يقع خارجها، سواء فى العالم الفعلى البرانى، أو العالم الجوانى داخل الوعى الإنسانى. وحين تخلو الصورة من أية إشارة ثابتة إلى أصل، ولاترتبط بما قبلها ارتباط المعلول الواحد بالعلة المطلقة، فإنها تبدو كما لو

كانت لاتستطيع سوى الإشارة إلى صور أخرى فحسب. ولذلك، فإن الصورة فى عالم ما بعد الحداثة تبدو كما لو كانت تدور فى فلك لانهائى من لعب المحاكاة، حيث تغدو كل صورة محاكاة ساخرة لغيرها من الصور التى تسبقها، فى الوجود لا فى الرتبة، إلى مالانهاية. وذلك على نحو تسقط معه فكرة الصورة «الأصلية» أو «الأصيلة»، ولايبقى منها سوى دلالات ملتبسة، تراوغ الساعى وراء ها، فى ممارسة بلاغة «المعارضة» التى تنبنى بها الأشكال المعاصرة من تمثيل العالم.

فى هذا السياق، يذهب ريتشارد كيرنى، فى كتابه المهم عن «شعرية التخيل من هوسرل إلى ليوتار»، إلى أن نموذج «الصورة» الخاص بالفكر القديم، وهو نموذج «المرآة» الذى نجده فى الكتاب العاشر من «جمهورية أفلاطون» على سبيل المثال، لايختلف كثيرا عن نقيضه النموذج الخاص بالفكر الحديث، وهو نموذج «المصباح» الذى ألحت عليه الأفكار الخاصة بالمثالية الألمانية والرومانسية، وذلك على أساس أنهما نموذجان تخليا عن مكانتهما التقليدية، وأفسحا المجال لنموذج الصورة ما بعد الحداثى الذى حل محلهما. والدليل على ذلك أنه ما من أحد يتحدث، الآن، كما كان يحدث من قبل فى النقد الأدبى أو المعرفة الجمالية بوجه عام، عن التقابل بين «المرآة» و«المصباح» بوصفه تقابلا بين نموذج عقلانى ونموذج وجدانى، على نحو ما فعل إبرامز فى كتابه

الشهير: «المرآة والمصباح»، أو يتحدث عن علاقة الصورة بأصل متفرد، متعال، كما فعل المتصوفة ونظائرهم المحدثون من ورثة الرومانسية، في إلحاحهم على رمزية المرآة، فقد تحولت دلالة «المرآة» نفسها، في السياقات المعاصرة للحضارة الغربية، وجاوزت المستوى المعرفي الأوديبي لمرحلة المرآة، عند جاك لاكان، إلى أوديب الضد المتمرد على سجن النظام والأب -اللغة، وانتقلت من الإفراد إلى الجمع، ومن الوحدة إلى التشظي، ومن البؤرة الوحيدة إلى التعدد البؤري، ومن البناء إلى النقض، ومن مرآة الطبيعة إلى مرايا المتاهة، فغدت «المرآة» قرينة النموذج الصاعد لمفهوم «الصورة» المراوغ في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث الحضور المتزايد لدلالات النسبية والتعدد، ونفي معاني الأصل الواحد والذات المركزية وثبات التقابل الحدي. وذلك هو الحضور الذي لاتفارق فيه «الصورة» دائرة المرايا المتعددة، المتوازية أو المتقابلة، تلك التي تعيد كل واحدة منها إنتاج الأخرى على سطحها، في لعبة لانهائية لما تنطوي عليه من التكثر والتنوع والتعدد والتباين، كما لو كنا في غياهب تيه من المرايا.

هذا البعد الجديد للصورة المتكثرة ذاتيا للمرآة، دون عمق أو كيان داخلي، أو مركز، هو الهم الأول الذي يؤرق مفكري ما بعد الحداثة بطريقة أو أخرى، ابتداء من رولان بارت الذي خص ثقافة ما بعد الحداثة بتسمية «حضارة

الصورة»، وانتهاء بجاك ديريدا الذى كرس جهده لنقض معنى المركز والعلة الأولى والأصل الثابت، مرورا بمجموعة لافتة، متنوعة الاتجاهات والمجالات، من الفلاسفة والمبدعين. وهو هم يشير إلى وضع معرفى لايعرف سوى الحيرة، وحالة وعى مؤرق بقصوره، ويقترن بذات مزاحة عن المركز اقترانه بنفى مركزية اللوجوس. لكن هذه الذات المزاحة عن المركز لاتكف عن العراك مع كل شئ لإثبات قدرتها على الحضور في شرطه المعرفى والوجودى، وذلك بواسطة الفكر الذى لايقترب من حالة بناء إلا ليسرع بنقض كل ما بنى، ويستبدل السؤال الذى يلد السؤال بالجواب الذى يظل معلقا، ولايعرف من الصورة سوى وجهها الساخر من غيرها من الصور التى تؤكد أن البدء هو الخلاف والمغايرة، ولايخرج من صور المرآة إلا إلى غيرها من الصور فى تيه المرايا المخادع بألفته وغرابته فى آن.

والواقع أن نشأة مصطلح «ما بعد الحداثة»، من حيث ارتباطه الأول بالتنظير لفنون العمارة، ثم التنظير للفنون البصرية فى موازاة الإبداع الأدبى وتنظيره، فضلا عن نظريات الفكر والجمال، إنما هو دليل على أولوية «الصورة» التى تتهوس بها العين فى الحضارة الغربية الحالية، بالمعنى الذى يفضى بالعقل إلى تيه المرايا. صحيح أن مصطلح «مابعد الحداثة» يرجع إلى عام ١٩٣٨، حين بدأ ظهوره فى كتابات المؤرخ الشهير أرنولد توينبى، ولكن الدلالة

الاصطلاحية التي تشير إلى حالة معرفية أو وضع معرفي، أو شرط معرفي، إنما بدأت منذ منتصف السبعينيات، مع الجدل حول ضرورة تغيير طرز العمارة الحديثة، ومجاوزة نزعة الحداثة إلى ما بعدها، حيث تشكل وعي معماري مغاير، ذو صلة بلغة المشهد الذى تزدوج فيه الإشارة، وتتعدد الشفرة، ويستبعد المعنى المتعالي للتفرد المقصور على فئة دون غيرها.

وكان ذلك ضمن التحول من الأسلوب الحداثي العالمي الذى أرسى قواعده أمثال إدوار- جان لو كوربوزيه (١٨٨٧-١٩٦٥) إلى أسلوب جديد، ينطوى على نزعة توفيقية جذرية، أصبحت تجد من يعبر عنها، ويدافع عن خصائصها المجاوزة، فى كتابات ممثليها من طراز شارلز جينكز، وروبرت ڤينتورى، وشارلز مور، ومايكل جريفز وغيرهم. وكانت الذروة الأولى للتأصيل كتاب «لغة عمارة ما بعد الحداثة» الذى نشره جينكز (لندن عام ١٩٧٧) فى سلسلة متصلة من الجهود التى انتهت بكتابه «العمارة الحالية» (لندن عام ١٩٨٢) حيث نقرأ تعريف مصطلح «مابعد الحداثة» بوصفه مصطلحا شاملا، يدل على العديد من مناهج العمارة التى تطورت عن نزعة الحداثة. وكما يوحى المصطلح المهُجَّن، من حيث تركيبه شبه المزجي، فإن المنتمين إليه يصوغون طرازا معماريا ذا شفرة مزدوجة بعضها حداثي، وبعضها مغاير. ويجمع بين أبعاد متعددة: وطنية، إحيائية، محلية،

تجارية، مجازية، سياقية. ولايفارق هذا الطراز مجاورة التشفير المزدوج، من حيث هو طراز يسعى إلى مخاطبة مستويينِ في وقت واحد: مستوى الأقلية المهتمة بالعمارة من الصفوة التي تدرك التصنيفات الرهيفة للغة متسارعة التغير، ومستوى السكان أو المستخدمين أو العابرين الذين يريدون مجرد الفهم والاستمتاع. وإذا كانت أهم دوافع دعاة عمارة مابعد الحداثة هي تحطيم نزعة الصفوة (النخبوية) الموروثة، في العمارة الحديثة وحرفة المعمار، فإن هذا التحطيم يتخذ شكل إلغاء هالة التفرد المتعالي، وتدمير المسافة بين تعارضات التراتب التقليدي.

وفي موازاة الدلالة الأولية التي اكتسبها مصطلح «مابعد الحداثة» في تمرد العمارة الحديثة على نفسها، ووضعها الإنجاز الحداثي موضع المساءلة، ومن ثم نقضه بما قضى على مركزيته، وتأسيس ما هو «بعد» له، وقابل بدوره للمساءلة والنقض، كانت الدلالات الإكمالية للمصطلح تنبثق في المجالات الأدبية، حيث ظهر كتاب إيهاب حسن (الناقد الأمريكي الجنسية، المصري الأصل) عن «تمزيق أورفيوس»، ليؤسس لنظرية ما بعد حداثية في الأدب (عام ١٩٧١) مستهلا بذلك وعيا نقديا مغايرا في الولايات المتحدة. وهو وعي كان يتخلَّق في موازاة الكتابات التي وصلت ما بين مسرح صمويل بيكيت والرواية الجديدة، وما بين بينشون وأمبرتو إيكو، سواء في الإلحاح على «موت المؤلف» بوصفه

العلة الأولى والوحيدة للنص، أو «ميلاد القارئ» بوصفه ميلاد اللعب الحر للتفاسير التى تدمر مركزية الأصل. وكما أصبحت الكتابة تدميرا لمعنى الأصل الثابت، تحولت إلى إطلاق سراح الطاقة المقموعة للسخرية والمحاكاة التهكمية والمعارضة، وغدت انعكاسا للعملية التى تتجسد بها، أعنى أصبحت الكتابة كتابة عن الكتابة، أو وصفا للطريقة التى ينكتب بها النص. وتساقط التكامل القديم للعمل الذى يدور حول مركزه، بعد أن تم تدمير المركز، فتفكك العمل الذى تحول إلى نص. وأصبح النص انعكاسا ذاتيا للكتابة التى تتكرر إلى مالا نهاية، بالقدر الذى أصبح النص دليلا على استحالة الخلق الذاتى بالمعنى الرومانسى. وكما انعكست الكتابة على نفسها بما يكرر حضورها، لاعبة بمفارقات الانعكاس، تحول النص، فى علاقته بغيره من النصوص، إلى صورة من الصور المتكررة على مرايا متقابلة، متوازية، تدور بها الكتابة على نفسها، وتلتهم حضورها المستقل، كما لو كانت حيوانا يبتلع ذيله ليصل إلى مابعد الذيل ومابعد بعد الذيل.

هذه المراوغة البصرية لاتتباعد كثيرا، من حيث المعنى النهائى، عن الدلالات المقترنة بتجليات نزعة ما بعد الحداثة فى الفنون البصرية، حيث تهاوى الإيمان الحديث بالفنان بوصفه رسول النخبة الطليعية الملتزمة بتحرير النوع الإنسانى. وكما أصبح مطلق النوع الإنسانى مثيرا

للسخرية، حيث لاتسليم بالمطلقات، اختفى التمييز الحداثى ما بين الفن الراقى والثقافة الجماهيرية. وبدأت المناقلة بينهما بما ينقض المسافة الحاجزة بين الأضداد. وحاكت صور «البوب» وملصقاته ومقطعاته ومستنسخاته الجماهيرية الصور الكلاسية العظيمة، وأنزلتها من عليائها التاريخى إلى نفعية الواقع الخشن المتصارع لمجتمع ما بعد الصناعة، وذلك على نحو ما فعل مارتن شارب مع ڤان جوخ، وروبرت باللا مع كل من ديفيد وفيلاسكيز، ولاى ريفرز مع رمبرانت. وفى المقابل التقطت المحاكاة الساخرة لأعمال ما بعد الحداثة صورا مأخوذة من عالم الثقافة الجماهيرية، ثقافة التليفزيون والإعلانات، فظهرت سلسلة رسومات وارول المحاكية التى تناولت مارلين مونرو وجاكلين كنيدى وزجاجات الكوكاكولا.

وكان ذلك يعنى أن التعريف الحداثى القديم للفنان، بوصفه عبقرية غير عادية تخلق صورا غير عادية، أخذ يتحطم بواسطة النسخ المتعدد للصور الزائفة التى لاتفارق معنى التهكم الساخر. وقد وصل هذا التهكم إلى ذروته الهازلة، حين تبجح الرسام ما بعد الحداثى وارول، مدعيا أنه إذا كان بيكاسو، الفنان الحداثى بلامنازع، قد أنتج فى حياته أربعة آلاف عمل فنى، فإنه يمكنه (أى وارول) أن يعيد إنتاج القدر نفسه فى يوم واحد! ولم يكن لهذه العبارة من معنى، فضلا عن سخفها العبثى، سوى أن صنعة الفن

الخالدة قد تحولت إلى صنعة عابرة، فقدت هالة التفرد واستبدلت بها التكرار اللانهائى للاستنساخ بواسطة اليد أو الماكينة. هذا الاستنساخ، بدوره، هو ما دفع ريتشارد كيرنى إلى القول بأن ثقافة ما بعد الحداثة تتحدث عن «مجتمع المشهد» الذى لاتوجد فيه صورة جديدة تحت الشمس، وإنما صور عن صور لصور على صور... إلى مالا نهاية.

ويعقب كيرنى على ذلك القول بأن اسطيقا (جماليات) ما بعد الحداثة ليست سوى انعكاس لمجتمع ما بعد الحداثة، فى صوره السلعية المصنوعة حسب احتياجات المستهلك وطلباته فى المرحلة الأخيرة من الرأسمالية. وهو تعقيب يدعو إلى تكراره بطريقة ما بعد الحداثة، ومن ثم الزعم بأن فكر ما بعد الحداثة ليس سوى صياغة لاسطيقا ما بعد الحداثة. هذا الفكر موجود، على كل حال، فى كتابات الذين يستدعون المصطلح، ويلحون عليه، أمثال جان فرانسو ليوتار، وجاينّى ڤاتيمو، وچوليا كريستيڤا، كما هو موجود فى كتابات الذين لايشغلون أنفسهم بالإلحاح على المصطلح، أمثال چاك ديريدا، وچاك لاكان، وميشيل فوكو، وجان بودريلار، ورولان بارت. ويمكن استخلاص ما ينطوى عليه هذا الفكر ما بعد الحداثى فى أربع مقولات من الرفض للتيارات الفكرية المعارضة أو السابقة.

وأولى هذه المقولات هى رفض الذات المتخيلة، بوصفها الأصل المتعالى للمعنى. وتلك أطروحة المثاليين المحدثين من

كنط إلى شيلنج إلى هوسرل وسارتر. وثانيتها رفض ألوان السرد التعميمية الكبرى أو التصورات المطلقة للتاريخ، على نحو ما أذاعتها أو نشرتها الطليعة الحداثية التى رأت فى التاريخ وثبة دائمة إلى الجديد، أو مسيرة مستمرة للزمن، تفضى إلى تقدم العالم وتحرره. وثالثة هذه المقولات ترتبط برفض التصور الحديث للحقيقة، من حيث هى إيديولوجيا الهوية الشاملة، أو العقل المكتفى بنفسه الذى يسعى إلى إيقاع الوحدة فى التعدد اللامحدود من المعانى التى تصنع لغتنا وعالمنا. وأخيرا رفض التعارض الحداثى الأجوف بين الفن الراقى للصور الأصيلة والثقافة الجماهيرية للنسخ المستنسخة إليكترونيا.

وكما تلخص هذه المقولات فكر ما بعد الحداثة، فى رأى ريتشارد كيرنى، ومن وجهة نظر فلسفة التخيل -الصورة، فإنها تفضى إلى تشخيص حالة الوعى فى مجتمع ما بعد الحداثة، وهى حالة تقتنصها كلمات الكاتب الإيطالى المعاصر إيتالو كالفينو، فى كتابه «ماكينة الأدب» (لندن ١٩٨٩) حيث يتحدث عن نقطة التحول الثقافى فى عالم ما بعد الصناعة، النقطة التى انتهت عندها فكرة الإنسان بوصفه الفاعل فى التاريخ، حيث لابد للخصم الذى خلع الإنسان عن عرشه أن يتسمى باسم الإنسان، ولكنه الإنسان الذى يختلف إلى أبعد حد عن ما كان عليه الإنسان من قبل. ويعنى ذلك الجنس البشرى ذا الأعداد الهائلة

المتكاثرة فى الكوكب الذى نعيش فيه، حيث انفجار المدن الكبرى بالسكان، وعدم القدرة على التحكم فى المجتمع والاقتصاد- أيا كان النظام الذى ينتمى إليه هذا أو ذاك، وحيث نهاية المركزية الأوربية على المستويين الاقتصادى والإيديولوجى، والمطالبة بالحقوق الكاملة للمنبوذين، المقموعين، المنسيين، العاجزين عن الإفصاح، وحيث كل المواضعات، المقولات، الأضداد التى استخدمت، من قبل، لتحديد وتخطيط وتصنيف العالم، قد وضعت موضع المساءلة. ولاينطبق ذلك على تلك القيم الثقافية وثيقة الصلة، بل حتى على القيم التى تبدو أنماطا ثابتة أنثروبولوجيا - العقل والأسطورة، العمل والوجود، الذكر والأنثى- بل حتى على الاستقطاب بين مجموعات الكلمات الأكثر أولية - الإثبات والنفى، الأعلى والأسفل، الذات والموضوع.

ماذا جرى للخيال؟

أذكر أننى، حين بدأت الدراسات العالية فى الجامعة، واخترت دراسة الصورة الشعرية، كنت مفتونا بأفكار الرومانسيين عن الخيال، لأن هذه الأفكار كانت تفتح الأفق طليقا أمام الوعى المتوثب لشاب يتوهج بالصبا الواعد، وتؤكد قدرته على الخلق، وإمكان إسهامه فى صنع التاريخ، وتحمله على جناحى الخيال الأولى والثانوى إلى حيث يعانق الحقيقة، ويتعرف المعنى الكلى للوجود. ولازلت أذكر تلك العبارات الجميلة لوليم بليك عن الوجود الذى يعانقه الخيال فى ساعة من الزمان، والمطلق الذى يتكشف فى ذرة رمل، وتمييز كولردج بين الخيال الأولى والخيال الثانوى فى الدرجة. الأول موجود فى داخلنا نعيش به، وندرك المعنى الخلاق للكون، لأنه هبة الله لخلقه كى يتعرفوا وجوده فى داخلهم، فيؤكدوا بتعرفهم بداية حضورهم الواعد فى الوجود. والثانى هو الممكن الإبداعى الذى يسمو به مبدعو الفنون على غيرهم، حين يتنزلون منزلة أصحاب الرؤى الذين ينكشف عنهم الحجاب، ويرون الأنوار فى داخلهم، ويشعون على غيرهم، ويكررون فعل الإبداع الذى ينطوى عليه الكون كله. ولا أنسى

عبارات كولردج التى كانت تصف هذا الخيال الأولى بأنه تكرار فى العقل المحدود لفعل الخلق الأزلى فى الأنا اللامحدود، فقد كانت هذه العبارات وأمثالها تدفعنى إلى الإيمان بأن الإنسان مبدع فى كل أحواله، أو على الأقل يجب أن يكون كذلك، لأنه مركز الوجود، وصاحب القدرة الخلاقة التى تصنع الكون على عينه، حين يبدع بهذه القدرة التى هى قبس من نور الله ما يؤكد قيم الحق والخير والجمال.

وكانت سهير القلماوى، بمساعدة عبدالمحسن بدر، رحمهما الله، تقرأ معنا فى السنة الأخيرة من الدرس بقسم اللغة العربية، فى جامعة القاهرة، كتاب «الخيال الرومانسى» الذى كتبه موريس باورا فى سلسلة تأريخه للشعر الأوربى، منذ الملاحم اليونانية إلى مرحلة الحداثة التى أطلق عليها اسم «التجربة الخلاقة». وكان كتابه عن الخيال الرومانسى كتابا سمح المعنى، بسيط العبارة، فى لغته الإنجليزية السهلة ومصطلحه النقدى اليسير، بالقياس إلى تعقد الرطان النقدى المعاصر واصطلاحه المقصور على أهله. كان هذا الكتاب المدخل الأول لجيلى، فيما أحسب، إلى تعرف أفكار كولردج عن الخيال، فى كتابه الأساسى «سيرة أدبية»، خاصة تلك النصوص التى ترجمها محمد مصطفى بدوى فى ذروة حياته الجامعية فى مصر، قبل أن يهجرها نهائيا إلى إنجلترا. وقد دفعتنا غواية ترجمته الجميلة إلى مغامرة تعرف ما كتبه كولردج نفسه فى «سيرة أدبية»، تلك الترجمة التى قادت

عبدالحكيم حسان إلى ترجمة الكتاب كاملا بعد ذلك بسنوات عديدة، لكنها قادتنا قبل ذلك إلى تلمس آراء المثاليين الألمان الذين تأثر بهم كولردج، وهو يصوغ نظريته عن الخيال: كنط وشيللنج وفختـه، أولئك الذين أكدوا المعنى الخلاق للخيال، بوصفه حضورا فى الغياب، أو قدرة إنسانية يتخلق بها العالم والتاريخ. ألم يقل فختـه إن الواقع كله هو ما يصنعه الخيال، حين يصوغ الأساس الممكن لوعي الإنسان وحياته، وأكد كنط الخيال من حيث هو أصل معرفتنا الإنسانية، وأقام شيللنج اتحادا بين الخيال والشعر اللاواعي للوجود؟ لقد أثبت هؤلاء الفلاسفة الطاقة الخلاقة للإبداع فى الإنسان، حين أثبتوا قيمة الخيال بوصفها معجزة الإنسان، وعلامة طاقاته وإمكاناته التى لاحد لها، فصاغوا لشعراء الرومانسية، وبخاصة كولردج، الأساس النظرى الذى انطلقوا منه، فى موازاة شعرهم الذى عانق الوجود الخلاق للكون، واتحد به، مؤكدا الوحدة الإنسانية التى صارت نسيج الوجود، ومعنى الطبيعة التى صارت مرآة للإنسان، بالقدر الذى صار به الإنسان المصباح الذى يشع المعنى على المرآة.

ولم تكن رمزية المرآة، أو المصباح، بعيدة تماما عن دائرة الخيال في أذهان أبناء جيلى، فقد كانت تحوّم قريبة من الدائرة نفسها دون أن تدخلها، موازية للحضور الذى يشع المعنى، أو الوجود الذى يعكس فعله الخلاق على الكائنات. ولكنها سرعان ما دخلت إلى قلب الدائرة، وحلّت

فى مركزها، مع ما كتبه المرحوم محمود قاسم عن الخيال عند محيي الدين ابن عربي، ذلك الرائد الذى قادنا كتابه عن «خيال» ابن عربى إلى ما كتبه كوربان عن «الخيال الخلاق» فى كتابات ذلك المتصوف الأندلسى الكبير، فوجدنا فى الصوفية الوجه الآخر للرومانسية، كما وجدنا فى الخيال الصوفى المعنى نفسه للحضور الخلاق للإنسان فى نظرية الخيال الرومانسية. وكان ذلك الاكتشاف بداية رحلة المرحوم محمد عبدالحى، تلميذ محمد مصطفى بدوى فى أكسفورد، فى اكتشاف أوجه العلاقة الإبداعية بين التصوف والرومانسية، ورحلة سليمان العطار، تلميذ عبدالعزيز الأهوانى، فى اكتشاف المعانى المتعددة لخيال ابن عربى فى علاقته بالشعر الأندلسى. واكتفيت أنا بدراسة مفاهيم الصورة بوصفها تاج الخيال، وعلامة الإبداع، والعنصر المهيمن الذى يتميز به الشعر عن غيره من أنواع الأدب. وما فارقت رمزية «الصورة» إلا إلى رمزية «المرآة» التى لم تكن بعيدة عن معنى «المصباح» أو «الاستنارة» التى ظلت لصيقة بمعنى الإنسان الذى يشع حضوره فى الكون، ويمارس طاقته الإبداعية فى صنعه المتجدد.

هل كان هذا المعنى انقطاعا عن الرومانسية وإزاحة لها من الوعى؟ لا أظن! فالإيمان بالخيال ظل إيمانا بقدرة الإنسان الفرد، والإيمان بالإنسان ظل إيمانا بقدرة الإبداع على تشكيل العالم، والانتقال به من مستوى الضرورة إلى

مستوى الحرية. ولم يكن معنى «العقل» الذى أضيف إلى هذا الإيمان مناقضا لحضرة الخيال، فالعقل حين يمارس قدرته فى الإدراك والفهم والتفسير، أو طاقته فى الكشف والخلق، إنما يمارس الفعل الابتكارى للفرد الفاعل فى التاريخ، ذلك الفعل الذى نشير إليه باسم الخيال. صحيح أن العقل فرض حضوره على تحليق الخيال، وشده إلى الواقع الذى قد يتناساه فى الإندفاع النارى صوب «زندو»، ذلك العالم السحرى، ذى التسمية الفارسية إن لم تخنى الذاكرة، فى قصيدة كولردج الشهيرة التى لم يكملها قط، فظلت ناقصة، غير محققة كالحلم المستحيل بالوصول إلى المطلق، أو لحظة التجلى المجنوب، فى الحال الذى ليس بعده عودة، فى التفجر الشامل لأكوان ديونيزيوس الغامضة العاصفة، المثقلة بالنشوة والرعشة التى لاتعرف سكون أبوللو أو هدوء عقلانيته الواضحة كالنهار المشمس. ولكن ظل الخيال هو الوجه الآخر من العقل، مغامرة ديونيزيوس التى يتكامل بها حضور أبوللو، كما تتكامل الشمس والقمر فى دورات الأضداد التى يتخلق بها الكون.

غير أن هذا التكامل، من منظور آخر، سلب الخيال، بعض ما كان له من ترابطات عاطفية كثيرة، فى الوعى الباكر للصبا البعيد، وأنزله منزلة أخرى، استبدلت بالحضور المتفرد لوجوده الواحد الحضور المشترك المتفاعل مع الغير، أو المحكوم بالغير. والواقع أن ثقافتنا السائدة لاتشجع إلا

على هذا النوع من الحضور، فدراستنا الجامعية، فضلا عن مؤسساتنا التعليمية والتثقيفية العامة، مبنية بما لا يؤهل الواقعين تحت تأثيرها للانطلاق بالخيال إلى افاق ديونيزيوس العاصفة، حيث الخيال هو قدرة التوهج التى تصل بين العاشق والمجنون والشاعر (المبدع)، فى ثلاثية شكسبير المعروفة فى «حلم منتصف ليلة صيف»، فالمنحى العقلانى (السالب) غالب على الدراسة الجامعية، يعقلها بالتقاليد الباردة الجامدة. والميراث العقلانى هو الميراث الذى تعتمده المؤسسات التعليمية والتثقيفية بوصفه الميراث الأمثل، حين تريد تأكيد الاستنارة، لكن بما يؤكد غلبة الاتباع على الإبداع، وإيثار التقليد على الابتكار، والاستكانة إلى المألوف أكثر من الرغبة فى الاكتشاف. وقد تعلمنا من البارودى إلى أمل دنقل ضرورة انضباط الإبداع بهدى العقل، وإيثار الجمال فى النظام على الجمال فى الفوضى، وحفظنا الأبيات التى وصفت شعر أحمد شوقى بأنه:

تخذ الخيال له براقا فاعتلى ... فوق السها يستن فى طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن ... روح الحقيقة ممسكا بعنانه

وبقدر ما كان روح الحقيقة ممسكا بعنان خيالنا، حارسا إياه من العثرة، كان خيالنا نفسه يتطلع إلى أن يفارق عنانه، ويتمرد على حارسه، ويتوق إلى ما يشعل فيه وقدة الجنون ورعشة التجريب واندفاعة المغامرة التى لا

يحدها حد. وذلك، بالقطع، سر إعجابنا بإبداع أدونيس (على أحمد سعيد) الذى كان خروجا على النمط الأبوللونى الذى تربينا عليه، وتعلمنا احترامه بوصفه نمط الإبداع الأمثل. ولذلك كان نمط الإبداع الأدونيسى هو النمط المقموع فى ثقافتنا السائدة، المثقلة بوطأة الثابت الذى يستبعد المتحرك، ليؤسس للاستراية الدائمة فى الجديد، أو يقوم بترويضه، فى عمليات متعددة، تستبدل بممسكى العنان القديم الحراس الجدد للتقاليد والواقع، على نحو لا يتيح لأبناء هذه الثقافة تعرف المتمردين الذين يعشق خيالهم الجنون والغموض واندفاعة ما فوق الواقع وتحته على السواء. ولذلك ظل ما كتبه السرياليون المصريون مجهولا لدى جيلنا، طوال عقود متتالية، فلم نسمع عن «الكتاب المنبوذ» أو أشعار جورج حنين أو كتابات التلمسانى والمحاولات الأولى لبدر الديب وغيرهم إلا منذ سنوات قريبة، بعد أن تراخت القبضة الصارمة لحراس الثقافة.

ولا يختلف عنان الواقع الجهم الذى صنعته «الواقعية» فى هذا السياق، عن عنان «التقاليد» التى كان على «الموهبة الفردية» أن تعمل فى داخلها، وذلك فى التتابع التاريخى من ثلاثية «النظام والاتحاد والعمل» التى دعت إليها ثورة ١٩٥٢ المصرية في انضباطها العسكرى، حين بدأت عهدها بالشعار (النظام والاتحاد والعمل) الذى أوقع الأمة فى أسر «النظام» الذى لايعرف الخروج عليه، والاتحاد الذى تحول إلى نوع من

الإجماع الذى لايسمح بالمخالفة أو حتى المغايرة، و«العمل» الذى كان يحدده الأعلى المنفصل عن الأدنى. وذلك سياق لم يسمح بالانطلاق الذى وعدت به دراسة مصطفى سويف الرائدة عن سيكولوجية الإبداع، سواء فى تأكيدها مفهوم كسر النمط، وتفرد الإبداع، وعلاقته الدافعية بالصدع الذى يفصل الأنا عن الجماعة، وتأكيد القدرة التشكيلية (لا التمثيلية) للخيال الذى يستبدل بالتشبيه الاستعارة، ويحدد الاستعارة بوصفها تفاعلا بين طرفين يتولد منهما ثالث يغدو مؤهلا، بدوره، لتفاعل آخر، يتولد عنه جديد مغاير. وكما توقف مصطفى سويف عن تطوير مشروعه، طوعا أو كرها، لم يفهم أغلب تلامذته مغزى التمرد المضمن فى محاولته الرائدة، أو تأكيده الدور الذى يحطم به الخيال سور مدركاتنا العُرفية، خصوصا فى إدراكه الفراسى للأشياء، أو إعادة تركيبها بما يجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعى. لقد حاول أغلب التلامذة تقليد الأستاذ على مستوى السطح، فغابت عنهم دلالة المغامرة التى خنقتها محاولاتهم الاتباعية، فى الموجات النقلية التى تصاعد مدها ليشمل المجتمع كله.

وكان من الطبيعى، فى سياق هذا المد، أن تزدهر أكثر تأويلات «النقد الجديد» محافظة، وذلك فى نزوعها العقلانى الذى لم يكن سوى إحياء كلاسى (محدث؟). وكم رددنا، وراء ت.إس.إليوت، فرحين بالخلاص الظاهر من الرومانسية، كأننا فارقنا عامنا السادس عشر فى قصيدة أحمد

عبدالمعطي حجازي، وأكملنا نضج الرجولة أو عرفناه، أن الإبداع ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو فرار منها، وأن عقل المبدع، ذلك الذى درجنا على تخيله بوصفه كائنا فريدا، يعيد تشكيل الأشياء، حين يصهرها بناره الفريدة، أو يسلط عليها عينه الساحرة، عقل ذلك المبدع لم يعد سوى عنصر مساعد Catalyst مادة حفازة فى عملية الإبداع، التي تتم بتفاعل عناصر مستقلة، منفصلة عن الحضور الذاتى للعقل الذى لايملك إزاءها شيئا سوى مجرد الحضور السلبي.

هكذا، أخذنا ندخل إلى منطقة «النسق» ذات الرمال المتحركة الخادعة، والقضبان المغطاة بأرق أنواع الحرير. وكانت هذه المرة قرينة «التقاليد» التى لا تعمل «الموهبة الفردية» بعيدا عن دائرتها، بل تعيد إنتاجها بما يحفظ تواصلها، فى نظامها الذاتى المستقل عن الفرد، حتى حين تخلق الموهبة الفردية معادلات موضوعية أو كليات جديدة، تصل بين دقات آلة كاتبة ورائحة طهو وقراءة كتاب لاسبينوزا. ولم تكن نظرية آى. إيه. ريتشاردز السيكولوجية فى القيمة بعيدة عن «النسق» الذى فرض حضوره على معنى «التقاليد»، وإنما كانت وجهه الآخر في تقديرى، فقد أعاد ريتشاردز صياغة أفكار كولردج عن الخيال، ليؤكد دور الخيال فى إقامة التوازن بين الدوافع والنزعات النفسية المتعارضة والمتضاربة. ويعني ذلك، تأويليا، قدرة الخيال على إيقاع التوازن الأبوللونى بين العناصر الديونيزيوسية فى نسق لا يفارق صرامته، حتى حين يطلق سراح الدوافع

ويحررها، لكن بما يبقيها، فى النهاية، شبيهة بحركة الرقص داخل سلسلة رحبة، أو داخل دائرة النسق الذى بدا على وشك إغلاق أبواب مملكة الخيال.

ولم يكن هذا النسق، بدوره، بعيدا تماما، من حيث حضوره العقلانى الأبوللونى، عن معنى «الانعكاس» الماركسى الذى رد كل ما فى الوعى الإنسانى، بل الوعى نفسه، إلى معطيات الوجود المادى، واستولد من الأنساق المادية لعلاقات الإنتاج الأنساق المعرفية لأبنية الوعى، فكانت الثانية نتيجة مترتبة على الأولى فى كل تحليل أخير، وفى الوقت نفسه كانت الدائرة التى يتحرك فيها المبدع داخل الإيديولوجيا السائدة أو خارجها، حيث أنساق الوعى الإبداعى الذى يستبدل بالأنساق التجريبية أخرى ممكنة، وذلك فى عملية «الانعكاس» التى لاتعنى، فى التحليل النهائى، سوى أولوية التمثيل على التشكيل، واستبدال القدرة التمثيلية للواقع، العاكسة له، بالقدرة الخلاقة للخيال على مجاوزة الواقع وبنائه من جديد.

ولم تكن نظرية الانعكاس التى عرفنا تجلياتها العربية يسيرة كهذا التلخيص، وإنما كانت معقدة فى قيودها، متزمتة فى آفاقها، ملزمة فى مفاهيمها، اتهامية فى حوارها، يقينية فى نبرتها، قمعية فى خطابها. أخافتنا من مقاربة كافكا كأنه الوباء، وحرمت علينا قراءة الوجودية باسم الواقع الثورى، وأبعدتنا عن السريالية باسم الواقعية الاشتراكية،

ومنعتنا حتى من معرفة معنى أن يكون «الفن ضد الإيديولوجيا» فيما يؤكد كتاب إرنست فيشر الذى لم يقترب منه كهان الماركسية السلفية. أما الرومانسية التى يتكشف بها المطلق فى ذرة رمل فقد نبذت نبذ النواة، بوصفها بقية من بقايا برجوازية انتهى زمانها الصاعد، وأثرا من آثار النزعة الفردية التى لابد من قمعها، تأكيدا للإيمان بوطن حر وشعب سعيد. ولم يوجد وطن حر واحد وشعب سعيد قط، فى كل الفضاء العربى الممتد من المحيط إلى الخليج.

وحتى عندما وقعت الواقعة، وحدثت كارثة العام السابع والستين، وأطاح وعى الهزيمة بقضبان «النظام» والمعنى المتضمن فى «الاتحاد»، وتمرد الخيال على التعقل المصطنع، فى اندفاعة العبث التى عرفتها كتابات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس، احتجاجا سياسيا اجتماعيا قبل أن تكون موقفا وجوديا معرفيا، وفى اندفاعة الكتابة التى أعادت اكتشاف علاقات الحلم فى قصص إدوار الخراط، وبروز الفانتازيا فى كتابة جيل الستينيات، وظهور عبادة ديونيزيوس فى الشعر الأجد، فإن النقد الأدبى ظل محافظا على اتزانه، أقرب إلى رصانة المؤسسة الأكاديمية التى تنتجه، والتى تتسم بالمحافظة فى الأغلب الأعم. وبدا الأمر كما لو كان هذا النقد يواجه فوضى هزيمة السابع والستين بالبحث عن «نظام» آخر يعقلنها به، ويحمى به نفسه من آثارها المدمرة، فيستبدل بالتفجر العدمى العبثى للهزيمة

المدمرة نظاما يعمل على نفيها بنقيضها العقلانى. وكانت بنيوية دى سوسير جاهزة فى جانب، والبنيوية التوليدية جاهزة فى الجانب الآخر. كلتاهما تؤكد معنى «النظام» الذى يرد التكثر إلى وحدة «الاتحاد»، ويعود بالشظايا المنفلتة فى جنون الهزيمة إلى مركز أوحد، نقطة تجمع أشبه بمركزية اللوجوس الذى لايفارق معنى من معانى العقل، كى يحفظ على العقل النقدى توازنه، حتى لو أضاع من ذات الإنسان مركزها فى نسق البنية، وانقلب بها إلى ذات مجاوزة للفرد (فى البنيوية التوليدية) أو مركز بلا ذات (فى بنيوية دى سوسير اللغوية).

هذا الحضور النسقى المتصاعد للأبنية، أيا كانت التسمية التى تمايزها، أو الإطار المرجعى الذى تتحكم باسمه، أسهم فى تقليص مملكة الخيال، وَجَذَّ أصابعه الممدودة إلى المستحيل، وأبعده عن غواية الأنانة، وأنزله المنزلة التى ساعدت على تحديد حركته ورقابته على السواء. ولم يتوقف أحد، فيما أعلم، ليعيد للخيال اعتباره نظريا، أو على الأقل يراه فى ضوء جديد، من حيث هو قدرة إنسانية على تحويل الغياب إلى حضور، والواقع إلى ممكن، والموجود إلى غير موجود، أعنى قدرتنا، بواسطة الخيال، على تحويل الزمان والمكان اللذين نعيش فيهما إلى طراز إنسانى واعد بالوجود المفعم بالحضور. وتلك هى معجزة الخيال التى فتنت الفلاسفة والمبدعين، طوال العصور، فسعوا إلى اكتشافها

وتفسيرها وممارستها والحياة بها. وكان تساؤلهم الدائم عنها الوجه الآخر من سؤالهم المتجدد عن الوجود في العالم، ذلك لأن الخيال هو الوجود فى حالة فعل، الوجود الخلاق، هنا، والآن، حين وحيث يمارس الإنسان الفعل الذى يميزه بوصفه إنسانا موجودا، فى حال من الحضور القصدى الذى لايكف عن التحول، والصيرورة، والتجدد، واستباق الإمكان الواعد الذى يظل فى حاجة إلى الكشف.

إن غياب سؤال الخيال، فى خطابنا النقدى المعاصر، وخطابنا الفلسفى بوجه عام، شأن غياب سؤال المستقبل، علامة على تحكم «أنظمة»، تتشكل بها ثقافة لا تعرف الحلم أو المغامرة، ولا تمارس التسامح أو الحوار، وتخشى التجريب والاجتهاد، وتستبدل الاتباع بالإبداع، والتقليد بالابتكار، والماضى بالمستقبل، فتفقد قدرة الخيال على استنزال الغد الآتى بالنجوم الوضاءة على كفيه: الحرية والعدل والتقدم.

المعرفة البينية

تشبه حقول المعرفة الإنسانية في تخصصاتها المختلفة دوائر عديدة تكاد تند عن الحصر، لكنها تتداخل عند نقاط بعينها، على نحو يصنع شبكة معرفية هائلة من الدوائر المتصلة التي لا تنفصل واحدة منها عن الأخرى. ولذلك تتداخل كل دائرة مع غيرها التداخل الذي يؤكد وحدة المعرفة الإنسانية في حضورها العلائقي الذي لا ينفي استقلال كل دائرة بحقلها النوعي الخاص، في الوقت الذي لا يمنع- بل يؤكد- تواصلها واتصالها بغيرها من الدوائر التي تتبادل معها الفاعلية. وإذا كانت صفة الاعتماد المتبادل بين الدوائر جميعها، وهي صفة لابد من تأكيد عدم تعارضها مع استقلال كل دائرة بمجالها النوعي الخاص، هي الصفة الملازمة لهذا التداخل الذي تصنعه نقاط الوصل بين الدوائر كلها، فإن نقاط الوصل هذه هي التي تحدد المجال البيني الذي تتداخل فيه أكثر من دائرة، في منطقة التفاعل المشترك الذي يغدو أفقا للاعتماد المتبادل بين الدوائر، وساحة لفاعليته.

وإذا كانت مناطق التماس بين دوائر المعرفة في حقولها المتباينة هي أول التداخل الذي يصل بين المتباين من

الدوائر، فى تقاربه أو تباعده عن غيره، فإن هذه المناطق تظل أصل كل الاحتمالات المتعددة للاعتماد المتبادل بين الدوائر فى تفاعلها المشترك. ويمكن أن يتخذ هذا النوع من الاعتماد شكل تبادل الخبرة أو النتائج، حين تأخذ دائرة من دوائر المعرفة محصلة إنجازات دائرة أخرى غيرها، وتنطلق من حيث انتهت فى المجال المتصل نفسه من الفاعلية المشتركة، سعيا وراء نتائج جديدة تتحول، بدورها، إلى إنجازات تبدأ منها الدائرة الأولى. وقد يختلف المجال فلا يتصل فى الفاعلية المشتركة، ولكنه يظل معتمدا على الإنجازات التى انتهت إليها دائرة معرفية لتبدأ منها دائرة معرفية مغايرة، تفضى إلى غيرها الذى يفضى إلى غيره فى تواصل الخبرة الممتدة. وعندئذ، تغدو العلاقة بين الدوائر تتابعا أفقيا، لا يتعارض من حيث طبيعته مع التجاوب الآنى فى المناطق المشتركة من الدوائر التى يتخذ فيها البحث شكل الحوار المتصل.

والمسافة قريبة بين هذا الوضع المعرفى والوضع الذى ينطوى فيه الاعتماد المتبادل على نوع من التكامل الذى تتعاون فيه أكثر من دائرة فى المجال الذى تتداخل فيه، أو حتى تلتقى حوله، وذلك على نحو يجسده التعاون بين الدوائر المعرفية، فى مجال العمل المشترك الذى تتضافر فيه تخصصات كثيرة، وتتعاون على تحقيق هدف واحد بوسائل متنوعة ووسائط متباينة، أو دراسة موضوع واحد من زوايا

متغايرة بأدوات مختلفة أو حتى مناهج متنوعة. والحالة الأخيرة هي حالة تضافر الاختصاصات Multidisciplinary التي تتميز عن الدراسة البينية Interdisciplinary التي تتداخل فيها الاختصاصات، فالأولى جماع من المداخل المتباينة المستقلة التي تتعاون فيها علوم متنوعة على دراسة ظاهرة من الظواهر من مختلف جوانبها، أو موضوع من الموضوعات من مختلف أبعاده، والثانية هي الحقل الذي يتكون من تماس الحقول، أو يتشكل من نقاط تداخلها، فيغدو موضوعا مشتركا لعلوم هذه الحقول من ناحية، ومنهجا تختبر به تجاوبها من ناحية ثانية، وأفقا من آفاق تطويرها والكشف عن جوانب لم تكتشف بعد من شبكاتها العلائقية المتداخلة من ناحية أخيرة.

وأحسب أن هذا المعنى الأخير هو المعنى الذي يكشف عن الاحتمالات الواعدة للدراسة البينية في توجهاتها الجذرية. أعني تلك التوجهات التي تعيد تأكيد الطبيعة العلائقية للمعرفة الإنسانية في تعقدها المتصل وتقدمها المذهل، والتي تسعى إلى مواكبة الوعود المتزايدة للثورات العلمية المعاصرة بالكشف عن مناطق معرفية جديدة، وتوليد دوائر علمية واعدة من تجاوب علاقات الدوائر التي ظلت قائمة في عزلة عن غيرها. والمسافة بين هذا المعنى وماكنا نسمعه عن وحدة المعرفة الإنسانية أشبه بالمسافة بين "الفاكس" و "الإنترنت"، أعني بين البعد الواحد للاتصال

والأبعاد التى لا نهاية لتعددها الممكن، فهى المسافة بين تعاون الجزر المستقلة من دوائر المعرفة والقدرة الواعدة التى كشفت عنها علاقات هذه الدوائر، حين أضاءت مناطق بينية جديدة، كانت مهملة على نقاط التماس الحدودية، بأشكال جديدة من معارف الاتصال والاعتماد المتبادل للتفاعل المشترك.

وربما كانت نظريات الخطاب المعاصرة نموذجا من النماذج الدالة على المناطق البينية الجديدة الواعدة، المتولدة عن نقاط التماس أو حتى تداخل الحدود بين دوائر معرفية متباينة، فخطاب الخطاب يجمع فى نسيجه العلائقى ما يصله بدوائر علوم اللغة والاجتماع والسياسة والفلسفة والتاريخ والأدب والإحصاء والرياضيات، فضلا عن علوم الإعلام ووسائل الاتصال والدراسات الثقافية والأدبية وغيرها. ولذلك يؤكد دارسو نظريات الخطاب أن درسهم نقطة التقاء تتقاطع عندها معارف متعددة وعلوم متباينة، تتفق كلها على ضرورة المضى إلى اقتحام آفاق واعدة من العلم الإنسانى، اتساقا مع التحولات المتسارعة فى الثورة التكنولوجية المستمرة للاتصالات التى أحالت العالم إلى قرية صغيرة متشابكة العلاقات.

والواقع أن مصطلح الدراسة البينية من المصطلحات المتولدة حديثا جدا، نتيجة الثورة المعرفية المعاصرة وما يرتبط بها من تثوير جذرى لتكنولوجيا الاتصالات وتبادل

المعلومات، فهو مصطلح حديث الولادة بالقياس إلى غيره من المصطلحات التى أخذت طريقها إلى الرواج، متوثب بالحياة بالنظر إلى ما تحقق به من إنجازات، وواعد بما تؤكده دلالاته من إمكانات واحتمالات. وبسبب حداثته التكوينية، لايجد الباحث عن دلالته الاصطلاحية مدخلا مستقلا فى الموسوعات الكبرى المألوفة مثل "دائرة المعارف البريطانية" أو "دائرة المعارف الأمريكية" أو الموسوعات والمعاجم النوعية من مثل "معجم كمبردج للفلسفة"، و"معجم بلاكويل لفلسفة العقل"، وموسوعة علم الجمال، أو حتى "موسوعة هتشنسون للموسيقى"، و"دليل أكسفورد للمسرح"، فضلا عن "دليل جامعة جونز هويكنز للنظرية الأدبية والنقد" و"دائرة معارف جامعة تورنتو للنظرية الأدبية المعاصرة"، و"المعجم التحليلى للسميوطيقا واللغات" الذى أعده جريماس بالاشتراك مع كورتيه.

ولا يعجب المرء من خلو أمثال هذه المعاجم والموسوعات من الحديث المستقل عن "الدراسة البينية" فحضور هذا النوع من الدراسة الذى لا يزال غضا لم يفرض نفسه بعد على العمل المعجمى أو الموسوعات العامة والنوعية الخاصة التى تتعامل، عادة، مع الظواهر والمصطلحات المستقرة نسبيا. ويبدو أن توزع دلالة مصطلح "الدراسة البينية" على حقول المعرفة المتعددة قد أهدر مدلولاته بين أمثال المعاجم والموسوعات التى ذكرتها، والتى

أثق أن طبعاتها الجديدة لابد أن تلتفت إلى مافاتها من الحضور الدلالي المتصاعد لهذا المصطلح الذى أصبح دالا على الآفاق الواعدة من تجاوب دوائر المعرفة المعاصرة. يؤكد ذلك ما نبهتنى إليه، فيما أفادتنى به، زميلتى الدكتورة مارى تريز عبدالمسيح من قرب ظهور موسوعة عالمية جديدة بينية الاتجاه، تصل مابين دوائر العلوم والفكر، وتصدر فى الأشهر القادمة من هذا العام (١٩٩٧) تحت إشراف باترك د. مورفى.

وأتصور أن الإعلان عن هذه الموسوعة العالمية الجديدة مؤشر دال فى ذاته على تصاعد الاهتمام بالدراسات البينية. وهو تصاعد يؤكده أن عددا من الدوريات المعاصرة قد أخذ فى الاهتمام بالمجالات التى تكشف عنها الدراسة البينية، وذلك جنبا إلى جنب ما تأسس من دوريات جديدة تأخذ على عاتقها إبراز الوعود المخايلة لهذا النوع من الدراسات. ومن هذه الدوريات فى المجالات التى تتصل بالمناطق البينية للآداب والفنون والأفكار، مجلة "النص الثالث" (١٩٨٧) المرتبطة بخطاب مابعد الاستعمار، ويشرف عليها رشيد عريان وآخرون، وقد بدأت فى الصدور منذ سنة ١٩٨٧. وقبل مجلة "النص الثالث" التى تصدر فى إنجلترا، هناك مجلة جامعة ييل الأمريكية للدراسات الفرنسية، وهى مجلة مهتمة بالمجالات المقارنة، وقد أصدرت عددا خاصا عن الدراسة البينية، سنة ١٩٩٤، ينصب على العلاقة بين الرسم والكتابة،

شأنها فى ذلك شأن دوريات أخرى، من مثل دورية "ثاميرس" Thamyris التى تصـــدر من هولاندا، وكـــذلك دورية "باسج" Passage الخاصة بالدراسات عبر القطرية وعبر الثقافية التى تصدر عن قسم الاجتمـاع فى جامـعة ماسـاشوسـتس فى الولايات المتـحـدة. أضف الى ذلك دوريات مـغـايرة من مـثل "نظرية الثقافة والمجتمع" التى صدرت فى الولايات المتحدة سنة ١٩٨٢ لتـصل بين دوائر العلوم الاجتمـاعـيـة، وأنجـزت مـادفع بيـيـر بورديو إلى وصـفـهـا بأنـهـا أصـبـحـت الأداة الأساسية لكل الباحثين المهتمين بالثقافة والإعلام. ويمكن أن نضـيـف إلى هذه الدوريات مـجلة "الفن والشـعـر اليـوم" التى تصدر من نيودلهى فى الهند، دالة على وجه من أوجه مناطق التماس التى تمتد لتجمع مابين دورية مثل "التاريخ البينى" أو كتاب مثل "دراسات بينية فى الأدب والمناخ".

وممـا له دلالة كـاشـفـة فى هذا السـيـاق أن مـجلة «مـــوزايك» Mosaic الفـصـلـيـة التى صـدرت فى كندا سنة ١٩٦٧ لتهتم بالدراسة المقارنة بين الآداب والأفكار استجابت إلى متـغيرات المعرفة العلائقية التى أكدت حضور الدراسة البينية وأهميتها، فقامت بتحويل اتجاهها إلى حركة السهم الصاعد لهذا النوع من الدراسة، واستبدلت بعنوانها الفرعى الأول «مـجلة الدراسة المقارنة للأدب والأفكار» عنوانا فرعيا

جديدا هو «مجلة الدراسة البينية للأدب». ونظرة واحدة إلى تخصصات هيئة تحرير هذه الدورية التي ترأسها إيڤلين ج. هنز تدل على معنى هذا النوع من الدراسة في بعدها المرتبط بالأدب على الأقل، إذ تضم هذه الهيئة مالا يقل عن ثمانية عشر متخصصا في الموسيقى والأنثروبولوجيا والقانون والفنون الجميلة وعلم المكتبات والعمارة والدراسات الفرنسية - الإسبانية والتاريخ والاقتصاد والصيدلة والعقيدة واللغة الإنجليزية والفيزياء والدراسات الألمانية - السلافية وعلم الاجتماع والسينما وعلم النفس، وكلها مجالات متجاوبة في أفق الدراسة البينية. وكان من الطبيعي، بعد هذا التعديل، أن تصدر عددا متميزا عن «السينما والأدب» وعددا ثانيا عن «الموسيقى والأدب» وثالثا عن «الأدب والحالات المتحولة للوعي» في جزئين، ورابعا عن «الحرب والأدب»، وخامسا عن «الأدب والقانون»، وسادسا عن "الحمية (الرجيم) والخطاب"، يتناول العلاقة بين الأكل والشرب والأدب، فضلا عن عدد قديم، نسبيا، بعنوان «سياقات» صدر سنة ١٩٨٨ ليضم بحوث أول المؤتمرات التي أقامتها المجلة في مجال الدراسة البينية للأدب. وهي بحوث قامت بالكشف عن بعض مناطق التداخل بين دائرة الدراسة الأدبية وغيرها من الدوائر، وذلك على نحو يجاوز المعنى التقليدي للدرس الأدبي المستقل بمنهجه استقلاله بموضوعه، أو المعنى البالي للعمل الأدبي الذي فهمه البعض بوصفه كيانا مستقلا بنفسه منعزلا في ذاته عن كل ماعداه.

وقد عشنا زمنا، بسبب أفكار "النقد الجديد" التى أشاعها دعاته العرب، أسرى وهم مؤداه أن دراسة الأدب ينبغى أن تستقل بنفسها استقلالا مطلقا يعزلها عن كل ماعداها. وهاهى الدراسات البينية المتتابعة تضيف إلى النظريات العلائقية المعاصرة (كالبنيوية وما أشبه) ما يؤكد زيف هذا الفهم وبعده عن الصواب، فدراسة الأدب (النقد الأدبى) حقل مستقل من حقول الدراسة الإنسانية، لكن استقلالها لا يمنع صلتها بغيرها أو صلة غيرها بها فى مناطق التداخل أو مناطق التماس البينى.

ويبدو أن شيئا من ذلك كان يدور بخاطر جون. ج. تونسين من جامعة مانيتوبا فى كندا، وذلك فى تقديمه البحوث الناتجة عن أول مؤتمر عالمى تقيمه مجلة «موزايك» للدراسات البينية سنة ١٩٨٦ لتؤكد حيوية هذا النوع من الدراسة وتحتفى باستمراره بكل الشعائر المناسبة. وكان ذلك بعد سبع سنوات من تحول المجلة إلى دورية للدراسة البينية للأدب. وهو تحول يشير إليه جون تونسين بأنه انتقال من توجه كان مفيدا فى عصره إلى توجه أكثر فائدة، فى مدى الاستجابة إلى التطورات الثورية التى جرفت الجميع فى النظرية الأدبية والنقد، طوعا أو كرها، إلى القرن الواحد والعشرين، وباعدت بينهم وبين بقايا "النقد الجديد" التى أدركها الفناء.

وربما كان أهم ما يميز التطورات الثورية التى نظر إليها تونسين، بوصفها العامل الأساسى فى التحول عن أفكار النقد الجديد، أنها تطورات أكدت معنى جديدا للعلائقية، لا ينفى استقلال كل دائرة معرفية بموضوعها فى الوقت الذى يصلها بغيرها من الدوائر وصل الكيانات الفاعلة المنفعلة فى آن. ويعنى ذلك أن الدراسة البينية لأى حقل من حقول المعرفة لا تهدف إلى تدمير استقلال هذا الحقل أو تميزه بخصوصيته النوعية التى تبرر دراسته فى ذاته، وإنما تهدف إلى وضع الاستقلال الذى تسلم به وتنطلق منه فى شبكة علائقية تؤكد الفصل والوصل معا، ومن ثم تكشف عن معنى مغاير للاستقلال الذى هو نقيض العزلة وقريب الاعتماد المتبادل، كما تكشف عن نقاط من التماس الذى يفضى إلى دوائر جديدة من الاهتمام المشترك بالمناطق البينية التى لم يتسلط عليها الضوء الساطع من قبل.

وحدة الإنسانيات

تتكون كليات الآداب، عادة، من مجموعتين من الأقسام على الأقل، أولاها مجموعة أقسام اللغات وآدابها، كاللغة العربية أو الفرنسية أو الإنجليزية أو الإسبانية أو الألمانية أو الأوربية القديمة أو اللغات الشرقية أو اليابانية، إذا أخذنا ماهو موجود فى جامعة القاهرة بوصفه مثالا، ومجموعة أقسام العلوم الموازية لهذه اللغات كالاجتماع والتاريخ والجغرافيا والفلسفة أو علم النفس وما أشبه ذلك من الأقسام. لكن ما الذى يربط بين مجموعات كلية الآداب وأقسامها؟ هل تنطوى العلاقة بين أقسام اللغات، مثلا، على صلة نوعية ترتبط بفلسفة العلم وطرائق تدريسه أو استنباطه أو تطويره، أم أن هذه العلاقة تنحصر فى حدود المجاورة التى لا تلزم عنها علاقات متبادلة على مستوى الأثر والتأثير المنهجيين ؟ وهل تجاوز العلاقة بين أقسام المجموعة الموازية للغات حدود المجاورة نفسها إلى أفق التبادل العلائقى لتعاضد الحقول المعرفية المختلفة وتجاوبها المتعدد فى أبعاده؟ وما الذى يعطف المجموعة الثانية على الأولى، أو يرد كل قسم من أقسامها على بقية الأقسام فى تضافر المعرفة الإنسانية ووحدتها ؟

إن مسمى "كلية الآداب" نفسه يشير إلى ما يجمع بين الأقسام والمجموعات. وسواء فكرنا في اصطلاح "الآداب" بمعناه الإنشائي الإبداعي أو بمعناه الوصفي المعياري فإن وحدة التسمية تظل قائمة فاعلة، تجاوز المدى المحدود للتجاور الكمي أو التراكم الجزئي إلى التفاعل النوعي والتجاوب الكيفي على مستويات متعددة، وذلك من الزاوية التي تبرز الوحدة المعرفية للإنسانيات في علاقاتها التي تنتظم المتباين من مكوناتها والمتغاير من عناصرها، فتسمية "كلية الآداب" في ذاتها تدل على وحدة التنوع أو تنوع الوحدة، ومن ثم تدل على أفق تتجاوب فيه الأقسام المتنوعة بأكثر من معنى.

هذا الأفق النوعي في حضوره العلائقي هو مدى الإنسانيات في وحدتها المعرفية التي تنبني عليها كليات الآداب في تكوينها الذي يفترض أن يكون مثالا للطبيعة العلائقية لمفاهيم المعرفة الإنسانية. وسواء كان مسمى "كلية الآداب" نفسه من قبيل الترجمة عن الفرنسية، أو من قبيل الاجتهاد في الإشارة إلى أصل إنجليزي مكافئ، فإن وحدة المسمى نفسه تشير في آخر الأمر إلى الوحدة التي تجمع بين أقسام كليات الآداب، وتصل بينها وصلا يتصل بالنظرة العلائقية إلى العلم، سواء من حيث مكوناته النوعية الخاصة، أو من حيث علاقة هذه المكونات بغيرها من المكونات النوعية في المجالات المعرفية المغايرة.

صحيح أن بعض الجامعات تميل إلى الفصل بين المجموعات المعرفية التى تتكون منها كليات الآداب تقليديا، فتميز بين دراسة الآداب الخالصة بعلومها اللغوية الأدبية من ناحية، ودراسة العلوم الموازية للآداب كالتاريخ والفلسفة والاجتماع من ناحية ثانية، وتطلق على المجموعة الأولى اسم "كلية الآداب" وعلى المجموعة الثانية اسم "كلية العلوم الإنسانية"، كما هو حادث فى الجامعة التونسية على سبيل المثال، بل يصل الأمر فى بعض الأقطار إلى البحث عن كيان مستقل يضم "الجغرافيا" إلى ما يشبهها، أو حتى زيادة التقسيم إلى المدى الذى تتميز به العلوم الاجتماعية عن العلوم الإنسانية خارج وحدتها التقليدية.

وتستجيب هذه التقسيمات الجديدة، نسبيا، إلى نزعة فى تقسيم المعرفة وتفريع تخصصاتها، سعيا وراء المزيد من الدقة والضبط، ومن ثم تأكيد التمايز فى حقول التخصص النوعى للمعرفة، والإلحاح على استقلالها الكمى الذى يؤدى إلى الاستقلال الكيفى منهجيا، لكن على نحو لايفارق فهما إمبريقيا ضيقا لوحدة المعرفة، والإسراف فى النظرة الجزئية التى تخلو من الفهم العلائقى للظواهر والمعطيات، والتى لاترى من حقول المعرفة المتباينة، فى عزلة كل منها عن غيرها، سوى حاصل جمع الأجزاء وتجاور الكيانات المتراصة من الوحدات القابلة للمزيد من التفتيت. وذلك فهم لا تعنى له وحدة المعرفة الإنسانية فى الغالب سوى حاصل جمع

الأجزاء المنفصلة، أو المتراكمة، أو المتجاورة، بعيدا عن تجاوباتها أو تفاعلاتها التي تؤكد أن "الكل" هو محصلة العلاقات وليس حاصل جمع الأجزاء.

وما يصل بين الإنسانيات أو العلوم الاجتماعية هو ما يصل بين كل علم من علومها في استقلاله الذاتي، أعني ذلك الاستقلال الذي لا تتناقض صفته مع ما يتصف به العلم، أو ينبغي أن يتصف به من قدرة على تبادل التأثر والتأثير مع غيره، فاستقلال كل حقل معرفي عن غيره لا ينقض قيمة تأثره بغيره وتأثيره فيه، وذلك على نحو يمكن أن نفهم معه الطبيعة العلائقية لتبادل الأثر والتأثير بوصفها طبيعة كلية الحضور حتى في فضاءاتها الجزئية. وذلك فهم يترتب عليه أن كل حقل من حقول الإنسانيات أو العلوم الاجتماعية حاضر في كل حقل غيره على المستوى العلائقي، وذلك بالمعنى الذي لا ينقض استقلال الحقل، بل يميزه بمدى الحضور العلائقي الذي لا يؤسس الهوية الذاتية للحقل إلا في علاقته بآخر غيره، يلتقي وإياه لقاء التفاعل والتعاون في دوائر المعرفة المتجاوبة.

والواقع أن النوايا الحسنة وراء تقسيم كلية الآداب إلى أكثر من كلية لا تقلل من المزالق أو المخاطر المعرفية المترتبة على ذلك التقسيم، خصوصا على مستوى التجاوب العلائقي الذي يؤكد الوحدة المتفاعلة للإنسانيات. وهي الوحدة التي لا ينبغي التعكير عليها بدعاوى تأكيد التخصص

أو تعميق تقسيم فروع كل مجموعة من مجموعات المعرفة. وأتصور أن تأكيد التخصص لا ينفى طبيعته العلائقية فى ذاته من حيث هو تخصص نوعي. ولايتناقض مع هذه الطبيعة من حيث علاقة التخصص بغيره من التخصصات. وفى الوقت نفسه، فإن المضى فى تقسيم مجموعات المعرفة يؤدى إلى نقيض المراد منه لو اعتمد على نظرة جزئية، تجزيئية، تفضى إلى تقليص العلاقات بما يؤدى إلى تحويل حقول المعرفة الإنسانية إلى مجرّة من الكيانات المعزولة المنعزلة. ويؤكد ذلك، في المجال الخاص بكليات الآداب، أن دراسة اللغات، مثلا، لايمكن أن تتحقق بعيدا عن دراسة آدابها، ودراسة آدابها لا تكتمل فى عزلة عن دراسة تاريخها، ودراسة تاريخها لاتكتسب ملامحها الدالة إلا بدراسة سياقاته الاجتماعية والفكرية والسياسية والنفسية، وكلها سياقات لاتنفصل عن علاقات تفضي إلى تأمل عبقرية المكان التي تتجسد في معمار لغات الآداب أو آداب اللغات.

وأكاد أغامر فأقول، مع شيء من الاحتراز بالطبع، إن بعضا من هذا الفهم كان موجودا فى أصل العملية التى تمايزت بها حقول المعرفة الإنسانية تمايزا أوليا، وتأسست بها نواة الجامعات الأوربية الحديثة فى عصر النهضة، فمن المعروف أن القائم بتعليم أو تدريس اللغات والآداب الكلاسيكية (القديمة) فى عصر النهضة بإيطاليا كان يُطلق عليه اسم يومانستا Umanista فى مقابل القائم بتدريس

القانون الذى كان يطلق عليه اسم ليجستا Legista. ومانسميه نحن اليوم بالإنسانيات the humanities كان يطلق عليه فى القرن الخامس عشر اسم studia humanitatis، وهو مسمى كان يدل على دراسة النحو والبلاغة والتاريخ والأدب والفلسفة الأخلاقية فى منظومة متصلة.

ويعنى ذلك أن كليات الآداب هى كليات للإنسانيات أو العلوم الإنسانية التى اتسع معناها الأصلى وتطورت صيغها وتعقدت علاقاتها، مكتسبة أبعادا جديدة فى كل مرحلة تاريخية من مراحل تغيرها وتطورها، لكنها ظلت فى كل المراحل محافظة على الجذر الأصلى للمعنى الذى بدأت منه، وهو الجذر الذى يتصل بوحدة الإنسان فى فعله الخلاق الذى يصنع به التاريخ على عينه، والحضارة على صورته، والعلوم من مبدأ وحدته الأساس. وما ينطوى عليه هذا الجذر الأصلى من معنى علائقى يؤكد الوحدة التى تشكك فى جدوى تفتيت كليات الآداب إلى كليات فرعية، أو الفصل بين مجموعة الإنسانيات ومجموعة العلوم الاجتماعية، فى موازاة الفصل بين دراسة اللغات ودراسة الآداب. فالواقع أن مسمى العلوم الاجتماعية ليس سوى وجه من أوجه الإنسانيات، والصلة بين دراسة اللغات ودراسة آدابها أشبه بالصلة بين وجهى العملة الواحدة التى تحتفظ بقدرتها

الشرائية فى فضاءات متعددة تعدد التاريخ والجغرافيا والاجتماع وعلوم النفس.

لنقل إن وحدة المعرفة مصدرها وحدة الإنسان الذى تتناوله بالدرس، فاعلاً أو مفعولاً أو منفعلاً، فهى معرفة إنسانية تكتسب وحدتها من موضوعها الذى هو مصدرها وغايتها . هذه المعرفة الشاملة تنطوى فى وحدتها الكبرى أو وحداتها الصغرى على المبدأ نفسه، المبدأ الذى يؤكد معانى "الوحدة العلائقية" فى العقل الإنسانى الذى يدرك موضوعاته فى علاقات، ومعانى الوحدة فى الموضوعات التى لا تنفصل عن الإنسان فى إدراكه العلائقى الذى يتجسد به المعنى الفاعل للوحدة. وأهم ما يمكن أن نتعلمه من هذا المبدأ هو الكيفية التى تجعلنا نرى المدركات فى جوانبها العلائقية التى تتجسد بها، والتى تجعل من عالم الإنسان، فى تجلياته المختلفة، نسيجا من الظواهر المتصلة، المتداخلة، المتفاعلة، المتشابكة، الظواهر التى لايمكن فهم ظاهرة منها فى عزلة عن غيرها .

هل ندرك ذلك فى جامعاتنا العربية بوجه عام وفى كليات الآداب بوجه خاص؟ واقع الحال يؤكد أننا نتعامل مع العلوم المختلفة على نحو تجزيئى، يفصل كل علم عن غيره، ويفصل مكونات العلم بعضها عن بعض، ويفصل كل قسم عن غيره من الأقسام العلمية، ويعزل كل كلية أو معهد عن غيرهما من الكليات والمعاهد، وذلك على نحو تتحول فيه

الجامعة إلى جزر منعزلة، منفصلة، لا علاقة بين كل جزيرة منها وغيرها. هكذا، تحولت كليات الآداب إلى جزر لاعلاقة بينها فى أغلب الحالات، وتحولت التخصصات إلى جزر أكثر عزلة، وذلك على نحو يحسب معه دارس التاريخ أنه لاصلة بينه ودارس الأدب أو دارس الجغرافيا إلا صلة المجاورة المكانية بين الفصول والمكاتب، أو يتصور دارس الفلسفة أن لا علاقة بينه ودارس الاجتماع أو التاريخ أو الأدب أو اللغة. ويصل أمر العزلة التى تشيع فى القسم الواحد إلى ما يحيل الحقول المتجاورة إلى حمر مستنفرة، سواء على مستوى المنهج أو مستوى الوعى بنقاط الوصل بين فروع الحقل وغيره.

هذا الوضع الحالى وضع مناقض لمعنى العلم الإنسانى فى وحدته العلائقية من ناحية، وتدمير للجذر الأصلى الذى انبثقت منه الإنسانيات فى وحدتها الأولى من ناحية ثانية. وهو وضع تساعدعليه بعض الأوهام المنهجية التى لا تزال شائعة فى جامعاتنا العربية، ومنها ذلك الوهم التقليدى الذى يرتّب على ضرورة استقلال كل علم بموضوعه ضرورة استقلاله بمنهجه. وهو وهم يتحول إلى نوع من أنواع الإيديولوجيا التى تشيع وعيا زائفا بالمعرفة، وعيا يدعو إلى التخلص من هيمنة علم من العلوم الصاعدة، فى مرحلة من تاريخ المعرفة أو تحولاتها، بواسطة الوقوع فى أسر ما يناقض الوعى العلمى بالمعرفة نفسها.

وأول مـايفـضح زيف هذا النوع من الوهـم هو تذكـر الأصل فى معنى المنهج، من حيث هو مجموعة من العمليات العقلية الاستدلالية التى تستخدم فى بناء العلم فى مرحلة ما من مراحل تطوره، وهى عمليات تصدر عن رؤية عامة للاتجاه الذى يسير فيه البحث العلمي. وما تتصف به هذه الرؤية من الشمول لا يقل عن ما تتسم به من تجريد أوعمومـية. وتلك صفات تمايز بين المنهج من ناحية، وطرق البحث أو أساليبه أو حتى خطواته وإجراءاته من ناحية ثانية. وتؤكد فى الوقت نفسه أولى صـفات المنهج، وهى القابلية للتطبيق على فئات واسـعة، متنوعة، متباينة، من الحقول المعرفـية فى العلوم الإنسانية والاجتماعية، وذلك نتيجة ما يتسم به المنهج من تجريد وشمول وعمومية، فالمنهج واحد وحدة النظر المعرفى، فى حين أن الخطوات والإجـراءات والأسـاليب والطرائق تختلف من علم إلى علم، ويمكن أن تتباين من فرع إلى فرع داخل العلم الواحد. وما يميز بين المنهج الواحد المتحد فى العلوم الإنسانية (الإنسانيات) والعلوم الاجتماعية من ناحية، والعلوم الطبيعية من ناحية مقابلة، هو أن المنهج فى كل من العلوم الإنسانية والاجتماعية معا يتميز، نوعيا، على أساس أن ذات الباحث فى هذه العلوم هى إلى حد ما، ومع بعض الاحتراز، جزء من موضوع البحث، وذلك على نحو يثير قضية الموضوعية ويفرض تحديدها من منظور مغاير. لكن على نحو يؤكد وحدة المنهج التى تصل بين الحقول المعرفية

المتباينة فى الإنسانيات من منظور وحدة الموقف المنهجى، الموقف الذى تؤكده فلسفات ونظريات حديثة معاصرة فى العالم المتقدم كله، بالقدر الذى يؤكد به الموقف نفسه وحدة الحقول المعرفية التى تتجاوب فى أفق الاستقلال الذاتى لكل علم من العلوم بما لا يتناقض والطبيعة العلائقية للمعرفة الإنسانية كلها.

خطاب الخطاب

كلمة «الخطاب» من الكلمات التى أصبحت تحمل دلالات محدثة، تقترن بما ينطوى عليه المشهد الثقافى المعاصر من خصائص مائزة على مستويات عدة. وآية ذلك إلحاح الكلمة على ممارساتنا اللغوية فى السنوات الأخيرة، وكثرة تداولها بين المثقفين العرب، وأداؤها من المعانى ما لم يكن موجودا، أو مشارا إليه، فى اللغة العربية، منذ عهد قريب. ورغم أن الكلمة قديمة، من حيث أصولها العربية المقترنة بالنطق، فإن استخداماتها المحدثة، أو المعاصرة، بوصفها مصطلحا له أهميته المتزايدة، تدخل بمعانيها إلى دائرة المعرب أو الدخيل، من الكلمات الاصطلاحية التى هى أقرب إلى الترجمة، والتى تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذاتى فى الثقافة العربية، فما نقصد إليه بالكلمة المصطلح (الخطاب) هو نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح Discourse فى الإنجليزية ونظيره Discours فى الفرنسية أو Diskurs فى الألمانية. وكلها مصطلحات ذات سياقات متميزة، تتمثلها الثقافة العربية المعاصرة فيما تتمثله من معارف العصر فى العالم حولها، وتأخذ منها بالقدر الذى تحلم بالإضافة إليها.

وعلى مستوى الاشتقاق اللغوى، فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح «الخطاب» مأخوذة من أصل لاتينى، وهو الاسم discursus المشتق، بدوره، من الفعل Dis- currere الذى يعنى «الجرى هنا وهناك» أو «الجرى ذهابا وإيابا». وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذى يقترن بالتلفظ العفوى، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرة، والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التى أفضت، فى اللغات الأوربية الحديثة، إلى معانى: العرض، والسرد، والخطبة الطويلة نسبيا غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيرا اللغة من حيث هى أفعال أدائية لفاعلين، أو ممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعى وتنفعل به بواسطة اللغة.

والفارق لافت بين تيارات البحث الأنجلو أمريكية فى تحديد «الخطاب» والتيارات الفرنسية. ولكن مايصل بين هذه وتلك الدلالة المشتركة للفعل اللغوى الذى يستخدم لأغراض محددة، اجتماعيا أو مؤسساتيا، مكونا نسقا يجاوز الجملة، فالخطاب فى كل اتجاهات فهمه، هو اللغة فى حالة فعل، ومن حيث هى ممارسة تقتضى فاعلا، وتؤدى من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها. وقد تقترن هذه اللغة (فى حالة الفعل) بكيفية معالجة موضوع من موضوعات المعرفة، كأن نتحدث عن «الخطاب الطبى» فى العصور الوسطى مثلا، فى دلالة يمكن أن تكون بمثابة تطوير لأحد

الاستخدامات القديمة لكلمة الخطاب، حين كانت تعنى عرض موضوع أو معالجة قضية من القضايا، على نحو مانجد فيما كـتـبـه ديكارت (١٥٦٩–١٦٥٠) من «خطاب عن المنهج» أو ليبنتز (١٦٤٦–١٧١٦) من «خطاب عن الميتافيزيقا» أو روسو (١٧١٢–١٧٧٨) من «خطاب عن اللامـــســاواة»، وذلك فـى تقاليد امتـدت إلى إيميه سيزير فيما كتبه من «خطاب عن الكولونيالية». وقد تشير دلالة الخطاب، فى فعل استخدامه، إلى طرائق محددة من التعبير (التى لايمكن تخطيها) عن مناطق بعينها من المعرفة الاجتماعية، على نحو يؤكد أن كل خطاب يستلزم حدودا بعينها بالقدر الذى تفرضه هذه الحدود، فعملية إنتاج الخطاب، فى كل مجتمع، فيما تؤكد تيارات البحث الفرنسية، محكومة، مختارة، منظمة، موزعة، حسب عدد بعينه من الأدوار. ولذلك يحدد مارك انجينو دلالة «الخطاب» بردها إلى كل ما يقال أو يكتب فى مجتمع من المجتمعات من حيث الأنساق المولّدة، ومخزونات الموضوعات، وقواعد التلفظ التى تقوم بتنظيم ما يقال ومالا يقال داخل المجتمع، فى الوقت الذى تعمل على صيانة تقسيم العمل الخطابى.

وليس هذا التحديد الأخير بعيدا عن المعنى الذى قصد إليه الفيلسوف الألمانى المعاصر يورجان هابرماس عندما وصف «الخطاب» بأنه الشكل اللغوى الذى توجد فيه دعاوى السلامة، أو المعنى الذى قصد إليه ميشيل فوكو

(١٩٢٦-١٩٨٤) حين ربط الخطاب بأركيولوجيا المعرفة، وقرنه بالممارسات الإبستيمية التى تقع فى المنتصف مابين النسق اللغوى الملزم فى معاييره والاستخدام الفردى للغة، فالخطاب ليس تجمعا بسيطا أو مفردا من الكلمات (أو الكلام بالمعنى الذى قصد إليه دى سوسير) ولا ينحصر معناه فى قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوى فحسب، إنه ينطوى على العلاقة البينية التى تصل بين الذوات، ويكشف عن المجال المعرفى الذى ينتج وعى الأفراد بعالمهم، ويوزع عليهم المعرفة المبنية فى منطوقات خطابية سابقة التجهيز.

والمسافة بعيدة، من حيث دلالتها على التطور، بين التحديد الأخير المقترن بجهود فوكو والمدرسة الفرنسية التى تابعت عمله بالتعديل والإضافة، وبين البداية التى انطلقت من علم اللغة التفريعى فى مطالع الخمسينيات، تلك البداية التى رادها عالم اللغة الأمريكى زيللج هاريس (١٩٠٩-١٩٩٢) الذى أخذ على عاتقه (عام١٩٥٢) وصف منهج يبحث عن بنية شاملة تميز الخطاب فى أية مادة مكتوبة، لغة أو شبه لغة، تتكون من وحدات أصغرها الجملة. وكان هاريس مهتما بالطرق التى تتكرر بها أجزاء الخطاب داخل المكون الشامل، أو تتوزع بها الأجزاء داخل سياق المكونات، ومن ثم الكشف عن نمط توزيعى لعلاقات المعانى فى الممارسة الخطابية. وقد وجدت هذه الخطوة ما أضاف إليها، فى دراسات فيلسوف اللغة جون أوستن (١٩١١-١٩٦٠) ومحاضراته عن فلسفة

اللغة التى ألقاها فى جامعة هارفارد (عام١٩٥٥) حيث أكد العلاقة التى لاتنفصل بين اللغة والفعل والمعرفة، وفهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لاتنفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنطوقات عن الفعل الذى يؤكد نوعا من المعرفة. وكان ذلك يعنى تمهيد الطريق لتأسيس مصطلح الخطاب بوصفه دالا على نسق من الوحدات اللغوية (أصغرها الجملة) أو شبه اللغوية (كما يحدث فى خطاب الإعلان حيث الصورة والنغمة مصاحبة للكلمة) تشكل نظاما ما متحد الخواص فى أشكال الأداء اللغوى. هذا الأداء يؤسس، فى تتابعه المنطوق أو المكتوب، وفى علاقته بالعلامات الموازية، عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بعامة، ويقوم بتأصيل القيم فى الوقت الذى يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة أو القوة بين أفراد المجتمع بخاصة.

هكذا، اقترن مصطلح الخطاب بدلالات جديدة فى الثقافة المعاصرة، دلالات تشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلى والرؤى المنهجية، كما تشير إلى أدوات معرفية تعين على فهم الواقع فى ممارساته الخطابية المختلفة، خصوصا بعد أن تعلمنا من ميشيل فوكو أن المجتمع حاصل جمع الخطابات الموجودة فيه (الخطابات التى ينتجها المجتمع بالقدر الذى تنتجه) وأن أية نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة، وتحديدا نظرية عن القوة والشرعية والسلطة فى تلازمها الدائم مع المعرفة، ذلك التلازم

الذى حدّده فوكو فى عباراته الشهيرة التى تؤكد أنه لا توجد علاقات لا تقوم بتأسيس ما يلزم عنها من خطاب معرفى، ولا توجد معرفة لا تفترض علاقات قوة تتأسس بها.

وغير بعيد عن ذلك ما ذهب إليه ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) من أن دراسة الخطاب تعنى دراسة عمليات التلفظ اللغوى فى سياقات أدائها الاجتماعى، وذلك على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أى فعل لغوى، وأن معنى كل تلفظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتا اجتماعية تنعكس على غيرها، كما يتضمن أفق الاستقبال الذى يعنى القيم السابقة للمستمع والتجسد التاريخى للغة بوصفها فضاء إيديولوجيا تؤسسه، وتتفاعل فيه، متقاربة أو متصارعة، كل الخطابات الموجودة، بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات (وعلامات) قوة فى الوقت نفسه. ويترتب على ذلك أن الخطابات تقوم بتنظيمات بعينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل بوصفها أنساقاً نموذجية لتحديد المعانى وتوصيلها، خلال تشكلاتها المختلفة التى لاتكف عن التلاقى والتصادم والتنافس، مؤسسة بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله، فكل خطاب بمثابة فضاء (أو عملية) تتأسس فيه العلاقات بين الأفراد (العلاقة بين الذاتية)، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، وتتولد مواضعات القيم، وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه به كل خطاب غيره، فى علاقات المعرفة التى هى علاقات القوة فى المجتمع.

وإذا كانت كلمة «الخطاب» قد شاعت في دوائر العلوم الإنسانية والاجتماعية بوجه خاص، وغدت أحد المصطلحات المفاتيح التى لا يمكن الاستغناء عنها، بعد أن تكشفت أهميتها على هذا النحو، فإن التقليل من أهمية ما تمثله لم يعد ممكنا فى الثقافة المعاصرة المهوسة بعلاقات المعرفة والقوة المتصاعدة عاما بعد عام. ويقينى أن الإلحاح المعاصر على مصطلح الخطاب ونظرياته وآليات تحليله ليس سوى استجابة إلي مطالب نوعية ملحة، فى الإيقاع المتصاعد لعالم مابعد الصناعة، ونتيجة بحث عن صياغات منهجية جديدة، وتطلع إلى معرفة جذرية تزيد الإنسان وعيا بوضعه فى التاريخ.

ويؤكد ذلك أن دلالة الخطاب أصبحت نقطة التقاء، تتقاطع عندها معارف متعددة وعلوم متباينة، تتفق كلها على ضرورة المضى إلى اقتحام آفاق أخرى واعدة من العلم الإنسانى، اتساقا مع التحولات المتسارعة، الواعدة والموعدة، فى الثورة التكنولوجية المعاصرة المستمرة للاتصالات، تلك التى أحالت العالم إلى قرية كونية صغيرة، والبشر إلى أجهزة استقبال لرسائل مبثوثة، سابقة التجهيز، وذلك فى سياق من الإدراك المتزايد للأدوار التى تقوم بها اللغة، فى أفعال التواصل أو اللاتواصل الإنسانى، على مستويات التقريب أو التمييز بين البشر، فى عمليات توزيع المعرفة والقوة، بواسطة ألوان متعددة من الخطابات المتجاورة، أو المتوازية، أو المتصارعة، فى كل علاقة بين ذاتية من علاقات

الوجود الإنساني لعالم الأقمار الصناعية والأجهزة الإيديولوجية المتقدمة للدولة المعاصرة. وفي ذلك ما يبرر الحديث عن الخطاب الذي أصبح ظاهرة مائزة، وعلامة حاسمة من علامات عالم المابعد الذي نعيش فيه: مابعد البنيوية ومابعد الحداثة ومابعد الاستقطاب الدولي بين الكتلتين.

أذكر أن رولان بارت قال مرة، في معرض حديثه عن النشاط البنيوي: راقِبْ من يستخدم مصطلحات الدال والمدلول، الآني والمتعاقب، تَعْرِفْ ما إذا كانت الرؤية البنيوية موجودة أو غير موجودة، مؤسسة أو غير مؤسسة، مبررة أو غير مبررة. ويمكن أن نقول قولا مقاربا عن كلمة الخطاب، في استخداماتها النوعية التي تؤسس من الحقول الدلالية ما هو خاص بها، فالكلمة ليست دالة على مدرسة فكرية واحدة، أو تيار فكري بعينه، أو نظرية دون غيرها، فما أكثر نظريات الخطاب وتيارات تحليله ومدارسه، وإنما تدل على نشاط فكري، نوعي، يقترن بتصاعد الثورة الكونية في تكنولوجيا الاتصالات، والتجليات الحداثية ومابعد الحداثية للهيمنة، والتقدم النوعي في وسائل إنتاج المعرفة وتوزيعها، والوسائل الموازية في فرضها بما يؤكد علاقات القوة والعلاقات المضادة لها على السواء. وذلك نشاط يتميز بتضافر الاختصاصات المتباينة، وتفاعل المطامح والاهتمامات المتصارعة، في كل ما يهدف إليه من كشف عن العلاقات

المؤسسة لأركيولوجيا المعرفة فى المجتمع، بواسطة أفعال الكلام التى تبرز دور اللغة، من حيث هى ممارسة خطابية، يؤديها الأفراد، مشافهة أو كتابة، حواراً أو مخاطبة، محادثة أو جدلا، مناظرة أو خطابة، فى كل مجال من مجالات تبادل الرسائل اللغوية التى لم تعد بريئة بحال. ومن يستخدم كلمة «الخطاب» وتوابعها الدلالية، أو يسهم فى خطابها الخاص واعيا بلوازمه، فإنه ينتمى إلى هذا النشاط الفكرى النوعى الذى أشير إليه، ويشارك فيه بطريقة أو بأخرى.

ويعنى ذلك، بداهة، أن استخدام كلمة الخطاب، من حيث هى مصطلح دال، وتحول استخدامها نفسه إلى خطاب من الخطابات التى تحيط بنا، ليس فعلا من أفعال المباهاة الثقافية، أو الزخرفة اللغوية التى تزدان بالرطان المحدث الذى يلجأ إليه البعض، عندما يستبدل بالمصطلحات القديمة أخرى حديثة، براقة، على الموضة، ليخايل الآخرين بحداثة مزعومة، فخطاب الخطاب ليس من قبيل الموضات العابرة التى يختفى بريقها بعد فترة، ولا يقبل أن يستخدمه إلا من يعى دلالاته ولوازمه، من حيث هو واحد من أهم الخطابات المعاصرة التى تزداد تأصلا، يوما بعد يوم، منذ أن تعرفت العلوم الإنسانية تحليل الخطاب تعرفا كاشفا، فى مطالع الستينيات، وظلت تتابعه بالفحص والإضافة والكشف إلى أن أصبح دالا على ما يتميز به البحث الطليعى المعاصر من تضافر حيوى فى الاختصاصات، وتبادل فعال فى

الإسهامات، على كل مستويات العلوم الإنسانية الاجتماعية التى يتزايد التداخل بينها.

ودليل ذلك ما يشير إليه اصطلاح «تحليل الخطاب» من مجالات يتزايد اتساعها فى الدراسات البينية التى تصل علوم اللغة بالاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ، وتصل علوم الإعلام ووسائل الاتصال بالدراسات الثقافية والسياسية والأدبية، وبالعلوم الطبيعية الخالصة التى يتحدث منظروها عن «خطاب العلم» على نحو مافعل بيرا فى كتابه الأخير بهذا العنوان. ولذلك أصبح «تحليل الخطاب» نقطة تفاعل بين عدد وفير من المجالات البحثية، فى كل أنحاء العالم المتقدم منذ السبعينيات، فهو يضم لغويات النص فى القارة الأوربية، واللغويات الوظيفية أو النسقية فى تشيكوسلوفاكيا وبريطانيا واستراليا، واللغويات التوزيعية والتداولية فى الولايات المتحدة، فضلا عن اللغويات المعرفية، والنقدية، وإثنوجرافيا الاتصال، والسيميوطيقا، ومابعد البنيوية، والتفكيكية، والنزعة النسائية الطالعة من فرنسا، وخطاب مابعد الكولونيالية الذى يصوغه التابعون السابقون من أبناء العالم الثالث (المقيمين فى العالم الأول) بالدرجة الأولى. ولايكف ذلك التفاعل عن الحركة التى تتداخل معها الدوائر، وتختلف الاجتهادات، وتتنوع النتائج، على نحو فرض التعدد المنهجى من ناحية والتوزع المعرفى من ناحية أخرى.

هذا التـعدد وذلك التوزع، مـن منظور آخر، عـلامة من علامات تصارع الخطابات، حتى على مستوى تحليل الخطاب نفـسـه، فـمـا أسـرع أن يتـحـول تحليل الخطاب إلى خطاب يفـرض هيـمنتـه الخـاصـة، بواسطـة الطريقـة التـى يوزّع بهـا المعرفة، ومن ثم يؤكد القوة، أو ينقضها فى مجال دون آخر. ومن المنظور نفسه، تظهر أهمية البحث الطليعى المعاصر، فى العـالم كله، حـيث التـبـادل الفـعـال في الأدوار، والتـفـاعل الخـصب بين الاخـتـصـاصـات، بما يـهـدف إلى صـيـاغـة استراتيجيات جديدة من التحرر المعرفي، استراتيجيات يغدو بهـا خطاب الخطاب، فى بعض صـيـاغـاته، بمثـابة خطاب هامشى، نقدى، نقضى، يحاول أن يختـرق سطوة الخطابات السـائدة، مـدمـرا هيـمنتـهـا بواسطة الكشف عن آليـاتهـا التسلطيـة المضـمـرة، وتفكيك منطوقـاتها التى تقـوم بتـوزيع إيديولوجيات التـبعية، وتبريرها بإنتاج وعى زائف يشيعـها ويبقـى عليها.

٧٤

دلالات الخطاب

إن تعدد الدراسات البينية التى يقع فيها تحليل الخطاب أدى إلى التكثر فى مفاهيم الخطاب ومن ثم أدى إلى تعدد المناظير المنهجية فى المقاربة وتعدد المداخل النظرية للمعالجة، ذلك لأن العلوم المتفاعلة فى المنطقة البينية التى يقع فيها تحليل الخطاب تسقط همومها الخاصة على المفهوم، وتفرز من استراتيجياتها النوعية مايتحول إلى عنصر تكوينى من عناصره، فيتصل تحليل الخطاب بالمجال النوعى لكل علم من هذه العلوم فى الوقت الذى يصل العلم بغيره، فى شبكة العلاقات البينية التى يقع تحليل الخطاب فى المركز منها. وإذا كان هذا الوضع يبرر التنوع اللافت فى المفاهيم، والثراء الوفير فى دراسات التحليل، فإنه يلفت الانتباه إلى الطبيعة النوعية للمعرفة المعاصرة، حيث التفاعل بين العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبيعية سمة من سمات نزعة حوارية واعدة.

ولاشك فى أن هذا التفاعل بين العلوم يفرض ملامحه على الدراسات الأدبية، من منظور المعرفة الحوارية الواعدة، ويعمل على تخليص النقد الأدبى من أوهام الاستقلال التام

بمنهجه وموضوعه. وإذا كانت الدراسات المعاصرة للخطاب الأدبى أثبتت أن دعوى استقلال الأدب بموضوعه دعوى لاتقوم على أساس من الوقائع الصلبة، وأن مانسميه «الأدبية» يقع خارج النصوص الأدبية، فى الوقت الذى تنطوى النصوص الأدبية على عناصر غير أدبية، فإن تحليل الخطاب الأدبى أثبت أن منهج الدرس الأدبى لايمكن أن يستقل عن غيره من مناهج الخطاب، ماظل الخطاب الأدبى منطويا على خصائص مشتركة يشارك فيها غيره من الخطابات على مستويات التشكل والوظائف.

وقد أدى ذلك إلى انفتاح أفق تحليل الخطاب الأدبى على غيره من دوائر تحليل الأنواع المغايرة من الخطاب، والتفاعل معها فى المنطقة البينية من التخصصات، كما أدى إلى إثراء النظرية العامة لتحليل الخطاب، وأضاف إليها من الأبعاد المقارنة ما ساعدها على الوصول إلى مستويات أكثر تركيبا. هذه المستويات، بدورها، قضت إلى حد كبير على الأثر السلبى الذى تركه دعاة «النقد الجديد»، وذلك على نحو تحول معه معنى العمل الأدبى وحال وجوده فى الوقت نفسه، فأصبح المعنى هو الوجه الآخر من حال الوجود الذى انغرس فى الفعل الاجتماعى الذى يتشكل به الخطاب الأدبى، سواء فى خصوصيته الوظيفية أو فى علاقته بالنظرية العامة للخطاب، تلك التى تؤكد تفاعل العلوم الإنسانية والاجتماعية فى المنطقة البينية من المعرفة الحوارية.

وإذا كان التفاعل بين العلوم مسؤولا عن الوفرة الدلالية لمدلولات الخطاب، في الدوائر البينية، فإنه يحيط هذه الوفرة بإطار من الوحدة التي تنطوي على التباين بالضرورة. أعني وحدة المجال البحثي في الحقل المعرفي، والتباين في منظور العمل وتحديد أولويات الاهتمام، ومغايرة الأدوات البحثية المصاحبة لإجراءات منهجية دون غيرها، في المستويات المتعددة من هذا المجال. ومابين طرفي الوحدة والتباين، يتحرك القاسم الدلالي المشترك لدوال الخطاب التي تؤدي معنى الاتصال في كل الأحوال.

وسواء كان دال الخطاب يشير إلى مدلولات التتابع المسجل للمنطوقات، أو النصوص المنطوية على نسق محدد من المفاهيم، أو الممارسة الشاملة الدالة على وضع معرفي بعينه، أو الرسائل اللغوية المتبادلة بين الأفراد في مواقف الحياة اليومية، أو المحادثة، فإن كل هذه المدلولات (وغيرها) تشير إلى دلالة متكررة الرجع، هي دلالة الفعل الاتصالي الذي يصل بين الأفراد والمجموعات بوسائل متعددة من أشكال الأداء الذي تتحول به اللغة إلى فعل تداولي.

ودلالة هذا الفعل الاتصالي لها مغزاها الملازم للإيقاع المتسارع لعصرنا، ذلك العصر الذي يتميز بنزعة كوكبية متميزة، أو نزعة إنسانية جديدة، تؤكدها أدوات الاتصال المعاصرة التي تتيح إمكانات باهرة من التواصل والحوار والتفاعل بين الأمم والشعوب، الأفكار والمعتقدات، المذاهب

والإيديولوجيات، على نحو يمكن أن يسهم في الانتقال بالبشرية من عصر الاستقطاب الحدى إلى عصر التنوع الذى يعرف حق الاختلاف، والارتفاع عن ضيق التعصب إلى رحابة التسامح . وتلك نزعة تتطلب التركيز على دلالة التواصل، وتفرض تأكيد معنى الاتصال، وتستلزم البحث عن كل مايدعم الاتصال والتواصل أو يعوقهما، فتفضى إلى اهتمام متصاعد بالخطاب، بوصفه الحدث الاتصالى للغة، فى فعل أدائه التداولى، وفى حركته التى تؤكد التواصل أو تعوقه، بين أفراد المجموعة البشرية الواحدة، أو أقطار المجموعات التى تتكون منها المعمورة الإنسانية.

ولكن يبدو أنه بقدر تصاعد خطى النزعة الكوكبية، أو تسارع إيقاعها، تتصاعد خطى النزعات المضادة، ويتصاعد إيقاعها، فى آلية أكثر تعقيدا من القانون الذى يقول إن لكل فعل رد فعل، يساويه فى القوة ويخالفه فى الاتجاه. وأحسب أن نبرة النزعة التى تدعو إلى وحدة إنسانية جديدة، تقوم على التنوع، وتغتنى بالاختلاف، تنطوى على نوع من الاستفزاز للنزعات المحلية أو الإقليمية أو العنصرية، وتدفعها إلى اتخاذ مواقف دفاعية على مستويات شعورية أو غير شعورية، كأنها رد الفعل المنعكس الشرطى، حفاظا على معنى من معانى الهوية الذاتية من ناحية، وخوفا من الضياع فى محيط أوسع من ناحية أخرى. ولعل فى ذلك بعض

التبرير لتزايد نزعات التعصب العنصرى والدينى والإقليمى، تلك النزعـات التى تؤكـد المعنى المغلق لدائرة الجنس، أو العقـيدة الدينيـة، أو الهوية الانفصـاليـة للإقليم، فى العالم حولنا، وذلك بالقدر الذى تتزايد به النزعة الإنسانية الجديدة حضـورا، أو تتـأكد دعـوتهـا إلى أشكال جـديدة من الحـوار الذى يقوم على التسامح والاختلاف والتعددية.

وليس من الغريب أن تتستر وراء هذه النزعة الإنسانية الجديدة نزعة تسلطية مناقضة، من حيث توجـهـهـا إلى نوع جـديد من الهـيمنة العـالميـة، أو شكل جـديد من تسلط دولة عظمى على غيرها من الدول، خصوصـا بعد أن انتقلنا من زمن الاسـتقطاب الدولى بين دولتـين عظمـيين إلى زمن جـديد ليس فـيـه سـوى دولة عظمـى واحـدة، تدعـو إلى نظام عـالمى جديد يحقق مصـالحها بالضرورة، وذلك فى نوع من الخطاب الجديد الذى يبنى حجاجه التبريرى على خطاب الكولونيالية القـديم، ويفيـد من ممارسـاته التـداوليـة، ويعيد إنتـاج بعض عناصره التكوينية. وبالقدر الذى تتشكل به أشكال متـعددة من المـارسـات التـداوليـة لهـذا الخطاب الجـديد، أو حـتى للخطابات الفرعية التى تنتسب إليه بمعنى أو بآخر، تتشكل فى مـواجـهـتـه أشكال مـضـادة من التـداوليـات الخطابيـة المناقضـة، لعل أهمـها، فـى السنوات الأخيرة، ذلك الخطاب الذى يطلق عليـه منظروه الأسـاسـيون اسم «خطاب مـابعد

الكولونيالية». وهو نوع من الخطاب الهامشي النقيض الذى يحاول تعرية الخطاب السائد، والكشف عن جذوره التاريخية، وتفكيك آلياته المراوغة في توزيع نوع من المعرفة الزائفة (الإيديولوجيا) التى تضمن احتكار القوة.

وسواء كنا ننظر إلى الموقف من هذا الطرف أو ذاك، فنميل إلى الخطاب السائد ونعمل على تأكيد حضوره، أو نتخذ موقفا مضادا منه ونعمل على تقويضه بنقيضه، أو حتى نراوح فى الوسط المتوتر بين النقائض، فإن إلحاح دلالة «الخطاب» على وعينا يصبح أمرا مفهوماً، بوصفه لازمة من اللوازم المائزة لتجليات العلاقة بين المعرفة والقوة فى عصرنا. وفى الوقت نفسه، يصبح خطاب الخطاب مكونا أساسيا من مكونات وعينا الذى يستقبل الخطابات بالقدر الذى يرسلها، ويستهلكها بالقدر الذى يسهم فى إنتاجها أو إعادة إنتاجها.

ولا تنحصر جدلية الخطاب المهيمن السائد والخطاب الهامشى النقيض فى المستوى العام، أو المستوى العالمى الذى تتصارع فيه الخطابات، كاشفة عن «الأساطير البيضاء» التى تتعرى فى عالم مابعد الكولونيالية، حيث لاتنقطع تجليات المركزية الأوربية، أو العلاقة بين الثقافة والإمبريالية، التى لاتكف عن اتخاذ أشكال جديدة، فى عالم متغير، يتعلم فيه التابعون أن يردوا بالكتابة، إنما تمتد هذه الجدلية إلى كل المستويات الممكنة، فى مختلف الآفاق العالمية

والقومية والوطنية، حيث الفضاء الثقافى المتوتر الذى تتصارع فيه خطابات القوة السائدة مع الخطابات الهامشية المناقضة، تلك التى تحاول إعادة تشكيل العلاقة بين المعرفة والقوة، ونقض القوة بالمعرفة، أو تعرية معرفة القوة بتفكيكها نقديا أو نقضيا.

هذا الصراع بين الخطابات يدل على أهمية اللغة، من حيث هى الأداة الأولى للاتصال الإنسانى، أو من حيث هى الفعل التداولى الذى يتمتع بأولوية وجودية (أنطولوجية) لامثيل لها بالقياس إلى غيره من عناصر الوعى والحياة الاجتماعية. والواقع أن اللغة لم تشهد احتفاء بها، على مستويات الوعى التأملى والتجريبى، مثل ذلك الاحتفاء الذى تتمتع به فى عصرنا، والذى لايكف عن التزايد والتصاعد. ولا يقتصر الأمر على الاهتمام بدراستها وتحليل مكوناتها والكشف عن وظائفها، وتطوير لغاتها الشارحة على النحو الذى أوصل العلوم اللغوية إلى ذروة غير مسبوقة من التقدم المنهجى الباهر، وإنما يجاوز الأمر ذلك إلى إعادة التفكير فى كل شئ من خلال اللغة، وبواسطة النموذج الذى انبنى عليه العلم اللغوى، فى استجابته إلى التحديات المعرفية المائزة لعصر مابعد الصناعة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنبثق «البنيوية» من مركز العلوم اللغوية بوصفها بشارة العهد الجديد للمعرفة

الإنسانية، والمسعى المنهجي الذى يكشف عن الأنساق المجهولة من المعرفة المطمورة فى كل المجالات، والأنموذج المعرفى (الإبستمولوجى والإبستيمى) الذى يرد التكثر الفوضوى للعناصر والظواهر إلى نسق النظام الذى يمنحها المعنى والفاعلية. ولم يكن من قبيل المصادفة أن ينبثق مفهوم «الخطاب» من مركز الدائرة نفسها، استجابة إلى التحديات النظرية والعملية المعاصرة لمشكلات الاتصال الإنسانى التى تزداد تعقدا، وذلك على نحو ارتبط بالكشف عن الأدوار المتعددة التى تؤديها الممارسات الخطابية للغة فى تأسيس العلاقة بين الأفراد، والعلاقة بينهم وبين المؤسسات، فى التجليات المتنوعة لثنائية المعرفة والقوة فى المجتمع.

ومن الممكن أن نفيد من منظرى مابعد الحداثة فى تبرير الوضع المعرفى الذى أصبحت تحتله اللغة، ونرد أولوية النموذج اللغوى (بوصفه النموذج المعرفى الذى حمل بشارة العلم الأجد لعصرنا الجديد) إلى مبرر أعمق من التقدم العلمى بمعناه البسيط، حيث الخاصية الملموسة للحياة الاجتماعية فى البلدان التى نسميها متقدمة تنطوى على مشهد تم استبعاد الطبيعة منه، مشهد يبرز عالما مشبعا بالرسائل والمعلومات، شبكاته الإعلانية المعقدة، فى تبادلها سلع المعلومات وتداولها، هى النموذج البدئى لكل أنساق العلامات، ومن ثم أنساق كل أشكال الاتصال الإنسانى.

وذلك وضع يحمل معنى التجاوب الكامل بين علم اللغة بوصفه منهجا يحمل بشارة الأنساق والشبكات الاتصالية التى تزداد تقدما وتعقدا، فى الكابوس النسقى المتصاعد الذى يسميه فردريك جيمسون ثقافة مابعد الحداثة.

ولكن اللغة لاتعنى الكلمات فحسب، فى هذا الكابوس النسقى المعاصر، وإنما تعنى النسق اللفظى الذى يتسع ليستوعب عناصر أخرى من أنظمة العلامات السمعية والبصرية، أو يعيرها آلياته الاتصالية، حيث الصورة البصرية (التى تصافح العين على شاشات الكومبيوتر والتلفزيون والفيديو والرادار وأجهزة استقبال الأقمار الصناعية)، تحل محل الصورة الصوتية (التى تصافح السمع فى تبادل الرسائل اللغوية التقليدية)، أو توازيها إن لم تفقها فى الأهمية، وحيث الخطاب لم يعد مجرد المحادثة اللفظية التى تقع فى المنطقة مابين الذاتية التى تصل الأفراد، وإنما أصبح يشمل -بالإضافة إلى ذلك- كل الأوجه التبادلية للرسائل اللغوية فى التشكلات الخطابية التى أصبحت تجمع بين عناصر بصرية وسمعية متعددة. وإذا كان ڤالتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) قد تحدث عن العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى، حيث يقضى التقدم التكنولوجى على الهالة السحرية الفريدة غير المتكررة للعمل الفنى، فإننا يمكن أن نتحدث، فى معنى مواز، عن الخطاب فى عصر التليفزيون والأقمار الصناعية وأدوات الاتصال (الكشف -المعلومات)

الإلكترونية، حيث الكلمة التى تصاحب المؤثرات البصرية التى لاتقتصر على الصورة، والمؤثرات الصوتية التى لاتقتصر على الموسيقى، وحيث الكلمة المقروءة كالإشارة المنظورة على الشاشات الإلكترونية، علامة جديدة على وضع أكثر تعقيدا من أوضاع الخطاب. وذلك وضع لايكتفى بتوسيع مفهوم الخطاب الذى اضطر إليه جاى كوك حين درس خطاب الإعلان، وإنما يتطلب تطويرا أكثر جذرية للمفهوم، على نحو يتناسب والتعقد المتزايد لتكنولوجيا الاتصال التى لاتكف عن الانتشار والتقدم.

ولكن إذا كان التقدم المتزايد لتكنولوجيا الاتصال يضع المعانى التقليدية للخطاب موضع المساءلة، ويؤسس لتعقد مضاعف فى المفهوم، فإن هذا التقدم نفسه يلفت الانتباه إلى ضرورة وضع المعنى التقليدى للغة موضع المساءلة. والبداية هى دلالة الاتصال نفسه الذى يظل فى حاجة إلى دلالة إكمالية على الأقل، دلالة تضيف إلى المعنى الاتصالى للخطاب المعنى الآخر الذى يلازمه بالضرورة، وهو الأداء. إن كل خطاب فعل اتصالى أدائى، أى أنه تجسيد للغة من حيث هى فعل قبل أن تكون مجرد وسيلة سلبية أو أداة محايدة للتوصيل. إن الخطاب أفعال كلامية مبنية، تترك تأثيرها فى المحيط الخاص بها، ابتداء من لحظة أدائها التداولى. وأن تنطق الخطاب يعنى أن تفعل فى اللغة وباللغة ما يجاوزها إلى مايقع خارجها، فالخطاب فعل يتعدى إلى مفعول له بالقدر الذى يشير إلى فاعله.

والواقع أن هذا الفهم الذى يربط الخطاب بالفاعلية، هو الذى أفضى بنظريات الخطاب إلى نقض البنيوية من داخلها والانتقال منها إلى نقائضها. ويعنى ذلك أن مفهوم الخطاب حل محل مفهوم اللغة، عندما ترهل مفهوم اللغة وأصبح نسقا سالبا جامدا يخلو من الفاعلية. وإذا كانت الدلالة اللغوية الجذرية لدال «الخطاب» تتضمن معنى التفاعل بين المتخاطبين منذ البداية، وتلح على المنطقة «بين الذاتية» التى تصل الأفراد فى تبادل الرسائل، فإن هذه الدلالة أفضت، فى تطويرها المعرفى، إلى الوضع المنهجى الذى استبدل بالنسق المغلق الذى أطلقت عليه البنيوية اسم «اللغة» الفعل التداولى للخطاب الذى يؤكد معنى الفعلية فى علاقته بالفاعلية والمفعولية فى آن.

ولذلك يلفتنا مُنَظِّرُو الخطاب إلى أن الكلمة الدالة عليه، فى اللغات الأوروبية، تعمل عمل الاسم والفعل معا، ومن ثم فهى لاتشير إلى «شئ» كما تفعل الكلمة الدالة على «اللغة»، وإنما تشير إلى العملية الفعالة للفكر والاتصال الأدائى ومايترتب عليهما معا، فالخطاب هو العملية الاجتماعية لصنع المعنى وإعادة إنتاجه. وهو أقرب إلى «الكلام» بالمعنى الموجود عند دى سوسير، أى اللغة من حيث هى مستخدمة فعليا بواسطة متحدثين، بعيدا عن دلالة اللغة من حيث هى نسق جامد من العلامات، أو من حيث هى بنية ساكنة معلقة فى فضاء محايد. وإذا كان المشروع البنيوى الذى يقوم على

تجريد اللغة من سياقاتها الثقافية والاجتماعية التي تظهر فيها، من حيث هي ظاهرة إنسانية، قد ثبت فشله، فإن التركيز المتصاعد على نظريات الخطاب يفسره الاهتمام المتزايد بالحفاظ على وحدة اللغة، من حيث هي ممارسة اجتماعية، أي من حيث هي «خطاب» ينطوى على دلالة البنية والحدث، المعرفة والفعل، النسق والعملية، الإمكان والتحقق.

هكذا كان الانتقال من «عصر البنيوية» إلى «عصر الخطاب» موازيا للانتقال من مفهوم اللغة التي هي نسق ساكن مستقل بذاته (بلا فاعل يصنعه، منفصل عن المتلقى الذى لا يؤثر في النسق أو يتأثر به النسق) إلى الممارسة الاجتماعية للتشكل الخطابى الذى يعنى اللغة من حيث هى نطق، أداء، تلفظ، فعل، تداول بين ذوات تتكلم أو تكتب وذوات أخرى تسمع أو تقرأ أو تشاهد أو تشارك فى المحادثة أو الحوار. إنه الانتقال الذى يستبدل بالمقاربة الآنية للبنية، فى فضاء من السكون المطلق للزمن، المساءلة الفعلية للخطاب فى تشكلاته المتحولة فى الزمن، والاهتمام بملفوظاته بوصفها ممارسة اجتماعية تداولية، هى حوار فعال بين أطراف فاعلة فى التاريخ ومنفعلة به.

ويبدو أن تركيز علم اللغة الاجتماعى، فى تحليل الخطاب، على تداولية اللغة اليومية الحية فى المحادثة، دون تجاهل أبعاد التداول اللغوى الأخرى، الشفاهية والكتابية،

الرسمية وغير الرسمية، هو الذى أدى ببعض باحثيه إلى التمييز بين معنى «الخطاب» ومعنى «النص» على سبيل التحرى الذى يزيل الغموض واللبس بينهما. وينطوى استخدام المصطلحين فى مجالات الدراسات الأدبية على تمييز طفيف بينهما، أقرب إلى التمييز بين دلالة الكل التى يشير إليه «الخطاب» ودلالة «البعض» التى يشير إليها «النص». لكن التمييز، على المستوى الخاص بعلم اللغة الاجتماعى، يعتمد على أنواع أخرى من التغليب. أولها، أن دلالة «الخطاب» أكثر ميلا إلى المنطوق، مقابل دلالة «النص» التى هى أكثر ميلا إلى المكتوب. ولذلك يجرى الحديث عادة عن «نص مكتوب» من الخطاب. وثانيها، أن دلالة الخطاب تتضمن معنى الطول مقابل اقتران النص بالقصر. وإذا كان بعض اللغويين أمثال هاليداى يعتبرون أبعاض الجمل (مثل كلمة «مخرج» أو عبارة «ممنوع التدخين») بمثابة نص كامل، فإن الخطاب هو المساق الذى يتضمن تعاقب أكثر من جملة، ومن ثم أكثر من نص. وثالثها، أن دلالة النص تشير، خصوصا عند عالم لغة شهير مثل فان دايك، إلى البناء النظرى المجرد الذى يتحقق فى الخطاب، بمعنى يكون فيه موقع النص من الخطاب شبيها بموقع الجملة من التلفظ.

لغويات الخطاب

ثمة علاقة توليدية بين كل من تحليل الخطاب والبنيوية، كلاهما خرج من معطف علم اللغة، وكلاهما وصل علم اللغة بغيره من العلوم فى المجالات الإنسانية والاجتماعية والطبيعية. صحيح أن نظريات تحليل الخطاب تمثل وضعا منهجيا متقدما، أو مجاوزا، بالقياس إلى البنيوية، ولكنها لاتختلف عنها من حيث الانتساب إلى دائرة العلوم اللغوية. ولذلك فإن الكم الأساسى من إنجازات تحليل الخطاب ينطلق من دائرة العلوم اللغوية باتجاهاتها المختلفة ومناهجها المتنوعة، ويلتقى مع غير العلوم اللغوية، فى المنطقة البينية التى تمثل نماذج التخصصات وتداخلها، ليعود إلى الدائرة نفسها، فاتحا الأفق الواعد للمزيد من الإنجازات النوعية على كل مستوى من المستويات. ولا يعنى ذلك، بالقطع، أن دائرة العلوم اللغوية هى الدائرة المنغلقة على تحليل الخطاب، أوالدائرة الوحيدة التى يبدأ منها البحث ليعود إليها بعد أن يتداخل مع غيرها من الدوائر، كأنها المنبع الوحيد والمصب الأوحد، فالواقع أن دائرة العلوم اللغوية هى إحدى دوائر البحث فى الخطاب، أو إحدى دوائر تحليل الخطاب التى

، تتجاوب وغيرها من الدوائر، في عمليات التداخل والتبادل والتفاعل، في كل مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية، ولكن بما لا ينفي تمايز التخصصات واستقلال كل منها بحقله النوعي من ناحية، وبما لا يقلل من أهمية الدائرة اللغوية بالقياس إلى غيرها من الدوائر من ناحية ثانية.

وإذا توقفنا وقفة كاشفة نوعا عند دائرة العلوم اللغوية، فيما يتصل بإنجازاتها في تحليل الخطاب، أدهشنا الحجم الهائل من الإنجازات الكمية والكيفية التي تتزايد عاما بعد عام. وهي إنجازات تزداد ثراء بما يتحقق على نحو متزامن في المجالات البينية، وبما تضيفه الإنجازات المتعددة على مستوى التتابع الأفقي، بالمعنى الذي يقترن بالتطور الصاعد، من حيث إتقان العمليات الإجرائية وتقدم الأدوات المنهجية وبناء اللاحق على السابق.

وأذكر، في هذا السياق، أن عالم اللغة البنيوي الشهير رومان ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) فرغ من الصياغة الأخيرة لنظريتـه البنيـوية عن «الحـدث الكلامي» في مطالع الخمسينيات، وحاول أن يقدّم تخطيطا إجماليا لها عام ١٩٥٨، موضحا عناصرها التكوينية، كاشفا عن العلاقات الوظيفية لهذه العناصر في بنية الحدث الكلامي الذي هو حدث اتصالي في النهاية. وتوقف، في ثنايا تحليله وظائف الحدث الكلامي، على ما اسماه الوظيفة الشعرية، وهي الوظيفة التي تسقط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على

محور التضام، أو الوظيفة التى تبرز الأبعاد الجمالية للغة (صوتيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا) وتضعها فى الصدارة من بنية الرسالة اللغوية التى تلفت الانتباه إلى ذاتها، بوصفها رسالة يشير معناها إلى مبناها. وقدّم ياكوبسون أمثلة متعددة على هذه الوظيفة من النصوص الأدبية وغير الأدبية، ليؤكد أن الدراسة اللغوية لهذه الوظيفة تتخطى حدود الشعر، فى الوقت الذى لايقتصر فيه الدرس اللغوى للشعر على هذه الوظيفة. وكان يعنى بذلك أن الوظيفة الشعرية ليست مقصورة على الأدب عامة أو الشعر خاصة، وإن كانت مهيمنة، وأنها موجودة فى غير الأدب والشعر من المجالات اللغوية، وتشاركها الوجود فى الشعر والأدب وظائف أخرى على نحو أقل هيمنة.

وتوقف ياكوبسون، من خارج النصوص الأدبية، على جملة شهيرة من جمل الشعارات السياسية التى كانت شائعة فى الخطاب السياسى الأمريكى فى ذلك الوقت، وكانت تستخدم فى الدعاية الانتخابية للرئيس الأمريكى الأسبق دوايت إيزنهاور (١٨٩٠-١٩٦٩) وهى جملة تستبدل بالاسم الرسمى لإيزنهاور صيغة التدليل «آيك» فتقول: «أنا أحب آيك» I Like Ike. ويقوم ياكوبسون بتحليل التجاوب بين الأبعاد الصوتية الدلالية لهذه الجملة الشعار التى لعبت دورا لافتا فى الخطاب السياسى الذى حاول تدعيم مكانة إيزنهاور (الرئيس الرابع والثلاثين للولايات المتحدة) والدعاية

الانتخابية له، قبل أن يترك مكانه للرئيس الذى جاء بعده، وهو ج.ف. كنيدى. وذهب ياكوبسون إلى أن البنية المحكمة لجملة الشعار السياسى فى تضافرها الصوتى (فى الإنجليزية طبعا) تتكون من ثلاثة مقاطع أحادية، وثلاثة أصوات زلقة، كل منها يتبعه بالطريقة نفسها فونيم ساكن. ويقوم تركيب الكلمات الإنجليزية الثلاث التى تتكون منها الجملة على تنويع صوتى يمنع الرتابة، فليس هناك فونيمات ساكنة فى الكلمة الأولى، وذلك مقابل فونيمين ساكنين حول الصوت الزلق فى الثانية، وساكن أخير فى الكلمة الثالثة. وفى الوقت نفسه، تصنع كل كلمة من الكلمات المقطعية الثلاث قافية مع الكلمة التى تليها، فتتضمن الكلمة الثالثة الكلمة الثانية، كما يتضمن الصوت الصدى، فى صورة لفظية جناسية لشعور يحيط كل الإحاطة بموضوعه. ويتأكد ذلك بما تقيمه كل كلمة من جناس استهلالى مع الكلمة التى تليها. وأولى كلمات هذا الجناس متضمنة فى الثانية بما يصوغ صورة تجنيسية لذات محبة محاطة بموضوع محبوب.

وكان هذا التحليل (الذى لايفهم حق فهمه إلا فى لغته الإنجليزية) نوعا من الدرس اللغوى للخطاب السياسى، ومحاولة للكشف عن الأبنية اللغوية الخالصة التى يمكن أن تلعب دورا فى التخييل السياسى الذى يتم بواسطة اللغة، خاصة حين يقوم الخطاب بدوره فى خدمة الإيديولوجيا

السائدة فى المجتمع، أو فى خدمة النخبة الحاكمة (ويمكن أن نجد أمثلة لغوية موازية، أو مناظرة، بالقياس نفسه أو غيره فى اللغة العربية المعاصرة، ابتداء من استبدال كلمة النكسة بالهزيمة، وانتهاء بالجمل الواصفة للملوك والرؤساء العرب). ورغم أن ياكوبسون لم يكن يقصد بهذا النموذج أن يسهم إسهاما متعمدا فى التحليل اللغوى للخطاب السياسى، وإنما كان يقدم مثالا على تحقق الوظيفة الشعرية خارج حدود الشعر، عندما يسقط الاستخدام اللغوى مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التضام، فإن التحليل الذى قدّمه بدا جديدا، غريبا، مستفزا فى الوقت الذى قدم فيه. ولكن لم يكن من قبيل المصادفة أن ياكوبسون ألقى بحثه الذى تضمن هذا التحليل القصير عام ١٩٥٨، أى بعد سنوات معدودة من اشتغال عالم اللغة الأمريكى هاريس بتحليل الخطاب وبداية الجدل حول نظريته التوزيعية، وبعد سنوات ثلاث من محاضرات جون أوستن الفيلسوف الإنجليزى التى ألقاها فى جامعة هارفارد الأمريكية (١٩٥٥) عن نظريته التداولية فى «أفعال الكلام»، تلك النظرية التى وصلت نظرية «الخطاب» باللغة الفعلية الحية التى يمارسها الناس فى المواقف الاجتماعية المختلفة، ليؤدوا بها من الوظائف الاجتماعية ما أصبح المجال النوعى لعلم اللغة الاجتماعى.

والمسافة الزمنية بين عام ١٩٥٨ الذى قدّم فيه ياكوبسون هذا النموذج الاستهلالى والعام الذى نحن فيه هى

المسافة المذهلة التى قطعها البحث اللغوى فى تحليل الخطاب، على نحو أشبه بالطفرات التى تتولد عن كل واحدة منها أخرى أكبر منها، أو الموجات التى تؤدى كل موجة منها إلى تصاعد الموجة اللاحقة، بما لايمكن أن تلاحقه المتابعة الفردية، أو يحيط به جهد باحث واحد. فقد انهمرت كتب تحليل الخطاب فى كل فرع من دائرة العلوم اللغوية، فضلا عن دوائر العلوم المجاورة، على نحو يؤكد الوظائف الحيوية التى أصبحت مرتبطة بتحليل الخطاب فى مستويات كثيرة. ولايحتمل الحيز المحدود هنا أى نوع من أنواع الحصر لعديد من كتب تحليل الخطاب التى أصبحت وفيرة فى لغات العالم المتقدم كلها. ولن أنسى دهشتى وأنا أرقب التتابع الذى بدا لى كأنه لاينتهى لأسماء هذه الكتب، على شاشة الكومبيوتر الخاص بمكتبة جامعة هارڤارد، وأنا أحاول تتبع الجديد فى الموضوع. وهو تتابع مذهل يصيب باحث العالم الثالث بالإحباط والحيرة، فكيف يمكن متابعة هذا الكم المذهل من الكتابات التى تتزايد شهرا بعد شهر؟ وما السبيل إلى نقلها إلى اللغة العربية؟ أو على الأقل وصل المثقف العربى بالمهم منها؟ وما نسبة الكتابات العربية المؤلفة (أو حتى المترجمة) فى تحليل الخطاب بالقياس إلى مايمكن أن يطالعه المرء أو حتى يتصفحه فى مكتبة معاصرة من مكتبات العالم المتقدم؟ أسئلة محبطة محيرة مبعثها أن فقرنا المجدب فى دراسات الخطاب وغيرها أمر له دلالته الموازية للدلالة

التي ينطوي عليها التتابع الوفير لدراسات الخطاب في العالم الذي يزداد تقدما في الوقت الذي نزداد نحن تخلفا.

ولاشك أن هذا التتابع نفسه ظاهرة من الظواهر التي تستحق التأمل في دلالتها العامة والخاصة، فخطاب الخطاب أصبح على كل لسان، ابتداء من لغة الحياة اليومية العادية البسيطة وانتهاء بلغة السياسة الدولية وما بينهما، لغات البحث العلمي والمؤسسات التعليمية، وأجهزة الثقافة ووسائل الإعلام، ولغات الآداب والفنون، والمؤسسات الدينية والتشريع والقضاء، وأنظمة المعرفة والعلوم الطبيعية الخالصة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن الولايات المتحدة الأمريكية التي انشغل قاصيها ودانيها بمحاكمة لاعب كرة القدم الأمريكي (الأسود) أو. ج. سمبسون المتهم بقتل زوجه وصديق لها، وهي المحاكمة التي احتدمت في مطالع ١٩٩٥، وشغلت انتباه كل أجهزة الإعلام الأمريكي التي خصصت لها مساحات واسعة يوميا، ابتداء من اهتمام إحدى قنوات التلفزيون الأمريكي بسؤال المشاهدين بالتعبير عن رأيهم تليفونيا في تغيير تسريحة شعر ممثلة الاتهام (الادعاء) في المحاكمة وانتهاء بخبر انسحاب المحلفين احتجاجا على القاضي لانس إيتو الذي صار أشهر من نجوم السينما الذين فازوا بالأوسكار في العام نفسه - أقول لم يكن من قبيل المصادفة مع هذا الانشغال أن يستضيف برنامج تليفزيوني عن هذه المحاكمة إحدى المتخصصات في علم

اللغة الاجتماعى، وبخاصة تحليل الخطاب، وهى دبرا تانين من جامعة جورج تاون صاحبة مجموعة من المؤلفات اللغوية فى الموضوع، ليطلب منها القيام بتحليل خطاب المحاكمة. وتقدم دبرا تانين بعض التحليل مؤكدة الكيفية التى استخدمت بها الأطراف المتعددة فى المحاكمة اللغة لخلق أقنعة خاصة بكل طرف. وغير بعيد عن ذلك الإشارة إلى «التحيز» الذى تحدث عنه بعض المحللين الآخرين، على مستوى التمييز العرقى (بين البيض والسود) الذى تجلى مراوغا فى تداولية الخطاب فى هذه المحاكمة.

وليس هذا المثال سوى نموذج على ما يقوم به علم اللغة الاجتماعى فى بعد واحد من أبعاد تحليل الخطاب، ضمن أبعاد متعددة، تشمل كل ما يندرج تحت عنوان تنظيم اللغة التى تجاوز الجملة، حيث الوظائف الاجتماعية لتداول الوحدات اللغوية الكبرى، فى تبادل النصوص المنطوقة أو المكتوبة، داخل سياقات اجتماعية، تؤكد التفاعل أو الحوار بين المتحدثين أو المخاطبين وتكشف عن الأدوار الاجتماعية المتباينة التى تؤديها اللغة.

ودراسة «التحيز العرقى» فى اللغة لاتقل أهمية، فى إضاءة هذه الأدوار، عن دراسة «الملاء مة» فى الخطاب أو دراسة «الهوية الجنسية». أو دلالات «خطاب الإعلان» أو «نشرات الأخبار بوصفها خطابا». وكما يقوم أمثال دبرا تانين بدراسة الخطاب القضائى المعاصر للكشف عن نوعية رسائله اللغوية وطبيعة أنساقه المعرفية، فإن غيرهم يدرسون

«التحيز العرقي» في الخطاب اللغوى، كاشفين عن أشكال التعصب التى تؤسسها اللغة وتؤديها على نحو ما فعل ڤان دايك الأستاذ فى جامعة أمستردام فى كتابه اللافت «التحيز فى الخطاب» (١٩٨٤) الذى درس الأشكال المعرفية للتحيز فى أدائها اللغوى الذى يعكس علاقات البيض بغيرهم من الأقليات العرقية التى يتعاملون معها فى المجتمع، والسياقات الاجتماعية المختلفة التى تظهر الكيفية التى يتم بها توصيل التحيز أو تبادله فى المجتمع، بواسطة اللغة اليومية للأعضاء الذين يمثلون الأغلبية. وقد درس ڤان دايك نفسه «نشرات الأخبار بوصفها خطابا» (١٩٨٨) كاشفا عن الدور الإيديولوجي الذى تلعبه اللغة المنطوقة، المسموعة أو المشاهدة، وذلك فى المجال المعرفي نفسه الذى أضاف إليه جاى كوك من جامعة لندن بعد ذلك بكتابه عن «خطاب الإعلان» (١٩٩٢) حيث التركيز على مكونات الخطاب الإعلانى، بصرية وسمعية، لغة وعلامة، والتركيز الموازى على الوظيفة الاجتماعية التى تؤكد الوظائف الإيديولوجية للغة. والمسافة دالة بين ما انتهى إليه جاى كوك (فى عام ١٩٩٢) وما سبق أن انتهى إليه رولان بارت الذى حاول أن يقرأ مفردات الإعلان قراءة بنيوية (عام ١٩٥٧) فى كتابه «أسطوريات» الذى كشف عن دور الخطاب الإعلانى فى تشكيل وعى المجموعات المستقبلة له. وكان ذلك من قبل أن ينشر ميشيل فوكو نتائج أبحاثه عن التشكلات الخطابية السائدة فى بعض أنظمة المعرفة.

ولا تنفصل الدراسات التى تهتم بكشف دلالات التحيز اللغوى فى المقصد العام عن الاستراتيجيات التى صدرت عنها دراسات «الهوية الجنسية». وإذا كانت دراسات التحيز العرقى تركز على التمييز اللغوى (الذى هو انعكاس للتمييز الفعلى الواقع فى المجتمع) بين الأغلبية القوية والأقليات الضعيفة، أو العكس كما كان الحال فى جنوب إفريقيا، فإن دراسات الهوية الجنسية تركز على الوجه الآخر من هذا التحيز، حيث العلاقة بين الرجل والمرأة لاتقل تحيزا عن العلاقة بين الرجل الأبيض والأصفر، أو الأبيض والأسود، أو حتى الأبيض والأبيض، أو هى الوجه الآخر للتحيز نفسه الذى يستعلى به الرجل عموما على غيره فى دائرة الهوية الجنسية (وهناك فارق لابد من تقديره، فى هذا السياق، بين معنى الجنس SEX والهوية الجنسية GENDER، فالجنس بيولوجى مرتبط بالطبيعة، والهوية الجنسية ثقافية مرتبطة بتصورات المجتمع وخطاباته السائدة، ومن ثم فهى قابلة للتغيير بالكشف عن التحيز الواقع فيها وتعرية خطابها).
وتتعدد الدراسات التى تكشف خطاب الذكورة بوصفه خطاب الهوية الجنسية الأرقى السائد بصور متباينة، فى ثقافة المجتمعات المعاصرة. وهى دراسات تؤكد أن التحيز الجنسى لايقل هيمنة عن التحيز العرقى فى خطابنا اللغوى، وأن النزعة الجنسية، رغم أنها مقيدة بالقوانين والتشريعات كالنزعة العرقية، لاتزال تلح على المستويات الأشمل من

الخطاب، ليس على مستوى اختيار المفردات المعجمية الدالة فحسب، وإنما على المستويات الأعمق التى تنطوى على مسلمات الأرقى الذى يؤكد أبنية التراتب وعدم تكافؤ حقوق التبادل وما أشبه.

وليست هذه الدراسات وأمثالها مقصورة على علم اللغة الاجتماعى وحده، وإنما تتصل بكل علوم اللغة الفرعية، لأن تحليل الخطاب قاسم مشترك بين علم اللغة وغيره من العلوم فى المنطقة البينية من نماذج التخصصات، وفى الوقت نفسه نقطة تقاطع تصل كل العلوم اللغوية، حتى لو تباينت الإجراءات المنهجية المتبعة، أو اختلفت الأدوات المستخدمة والعينات المختارة. والزاوية التى يهتم بها علم اللغة الاجتماعى تخصيصا، فى هذا المجال، هى الزاوية المتعلقة بأبنية التفاعل الاجتماعى الذى يتجلى فى المحادثة اللغوية، وذلك من منظور منهجى يميل إلى التعميم من منطلق الحالات الفعلية للغة فى استخدامها، فعلم اللغة الاجتماعى يمارس نشاطه، عادة، على المادة المنطوقة المسجلة بالكتابة. أما علم اللغة النفسى فيهتم اهتماما خاصا بالقضايا المتصلة بإدراك اللغة وتعرفها، مستخدما إجراءات منهجية مأخوذة من علم النفس التجريبى. وينصرف اهتمام علم اللغة الفلسفى وعلم اللغة الشكلى إلى العلاقات الدلالية التى تصل بين أزواج الجمل وتجلياتها النحوية، لكن من الزاوية التى تكشف عن العلاقة بين سياق الجمل اللغوية والعالم الذى تنتمى إليه، أو

تشير إليه من منظور القيمة المعرفية. ويبحث ما يسمى بعلم اللغة النقدى فى أبنية القوى الاتصالية من منظور التشكلات الخطابية الكاشفة عن المشكلات الأساسية للمجتمع. وأخيرا، هناك علم اللغة الإحصائى الذى يحاول صياغة نماذج ذات طبيعة رياضية، تكشف عن الكيفية التى تعمل بها (أو تتوزع) التشكلات الخطابية، مع التركيز على النصوص القصيرة المبنية فى سياقات محددة.

وما يجمع بين كل هذه العلوم اللغوية هو التركيز المستمر على اللغة فى حال استخدامها على أساس أن تحليل الخطاب، فيما يقول ميخائيل ستوبز الذى هو أحد منظرى التحليل اللغوى الاجتماعى للغات الطبيعية، يشير إلى معالجة المنطوق أو المكتوب من الممارسة اللغوية الحية، من حيث هى أحداث تؤدى فى سياقات تنطوى على التفاعل أو الحوار بين المتحدثين. ويعنى ذلك التركيز على الملفوظات اللغوية من حيث هى أفعال أدائية، تداولية، تقوم على معرفة مشتركة أو فرضيات مقبولة، أو شبه مقبولة، تجمع بين المتكلمين والمستمعين الذين يتبادلون الأدوار، سواء فى إرسال الرسائل اللغوية واستقبالها، أو فى أداء الأفعال اللغوية والتأثر -التأثير بها. وذلك فهم يترتب عليه أن الخطاب اللغوى أداء تبادلى لا ينفصل عن موقف، وأن العلاقة بين الموقف والأداء لا سبيل إلى إغفالها أو تجاهلها.

هذه العلاقة، بدورها، تؤكد أن الخطاب ليس مجرد وحدة لغوية مفارقة، وإنما وحدة من وحدات الفعل الإنسانى التفاعل والاتصال والمعرفة، وأنه ليس كيانا ثابتا، جامدا، من الكلمات والدوال، وإنما حقل فعّال من المشاغل والاهتمامات والتوترات والصراعات والتناقضات التى تكشف عن تنظيم المجتمع ومؤسساته وأبنية القوى وأدوارها المضمنة. ولذلك فإن مصدر المادة، فى تحليل الخطاب، يجب أن يكون مرتبطا بالخطابات الفعلية وليس بالأمثلة الموجزة المعزولة أو المصطنعة التى يخترعها بعض الباحثين فى بعض علوم اللغة. يضاف إلى ذلك أن حقل الخطاب لا يجب أن يعزل عن غيره من الحقول، فمن الضرورى دراسته فى علاقته المتبادلة مع غيره، داخل السياق الأشمل لأفعال المعرفة التى لا تفارق القوة.

وعندما ننتقل من هذا الأفق النقدى، ونعود إلى المنظور الخاص بعلم اللغة الاجتماعى، يمكن أن نوافق ميخائيل ستوبز على أن بؤرة اهتمام علم اللغة الاجتماعى، فى تحليل الخطاب، تقترن بالكيفية التى يتبادل بها الناس الكلام فعليا، فى المناسبات أو الأوضاع أو الأماكن اليومية، كالشوارع والحوانيت والمطاعم والحافلات والقطارات والمدارس وقاعات المحاضرات أو المحاكم وحجرات العمليات والمصانع والمنازل. ويعنى ذلك أن تحليل الخطاب، من منظور علم اللغة الاجتماعى، لابد أن يشمل الكيفية التى تعمل بها المحادثة

اللغوية من حيث تنظيم الكلام، والكيفية التى يصبح بها الكلام خطابا متلاحما مفهوما، وكيفية تقديم الناس موضوعاتهم وتغييرها، فضلا عن الكيفية التى يقاطعون بها أو يسألون الأسئلة، أو يقومون بالإجابة أو يروغون منها. وبمعنى إجمالى، الكيفية التى يستمر بها تدفق المحادثة أو انقطاعها، على أساس أن الأدوار الاجتماعية يتم دعمها وتعرفها بواسطة التفاعل الحى للمحادثة، أو الأخذ والرد فى حقل الخطاب اليومى متعدد الأبعاد.

ولكن ينبغى التنبه، عند هذا الحد، إلى مايمكن أن ينطوى عليه منظور علم اللغة الاجتماعى، على هذا النحو، من بذور نزعة إمبيريقية يمكن أن تعزل الخطاب عن سياقاته الأشمل، وهى نزعة يمكن القضاء على مخاطرها بتوسيع أفق فهم الخطاب، وعدم قصره على «المحادثة» وحدها، ومن ثم وصل المنطوق بالمكتوب، والكلمات بالعلامات، فى علاقة تضع الممارسة الخطابية المتعينة، أيا كان نوعها، داخل سياق أوسع من التشكلات التى يكشف تحليلها، فى النهاية، عن أبنية القوى فى المجتمع ووسائلها الاتصالية لتوزيع المعرفة.

عمر من الموســوعات

أذكر أننى حين اخترت دراسة النقد الأدبى الحديث، بعد تخرجى من الجامعة، منذ سنوات بعيدة جاوزت ثلاثة عقود، واجهت مشكلة البحث عن منافذ جديدة إلى المعرفة النقدية المعاصرة التى عشقتها بفضل سهير القلماوى -عليها رحمة الله- وشكرى عياد -أطال الله عمره. ولم تكن الكتب المترجمة المتاحة فى ذلك الزمان، كافية لتكوين معرفة معمقة بآفاق النقد العالمى المعاصر. ولم تكن الكتب المؤلفة باللغة العربية فى ذلك الوقت، وأغلب الظن أنها لاتزال على ماهى عليه، غير قادرة على تقديم المشهد النقدى العالمى إلينا، فى تياراته المختلفة ومناهجه المتباينة، على نحو يمكن أن يكون سندا قويا لناقد يريد أن يؤسس لنفسه، وبنفسه، أفقا عصريا متميزا. وكما كانت القراءة باللغة الأجنبية هى النافذة التى أطللنا منها على فضاء النقد العالمى المعاصر، فى تشابك علاقاته وتفاعل تياراته، كانت "الموسوعة النقدية" المكتوبة بهذه اللغة، على نحو لا يقل أهمية عن الكتاب، ويزيد عليه فى حالات بعينها، هى قطارنا السريع إلى هذا الفضاء،

وسبيلنا إلى تعرف مسالك الوصول المضمونة إلى محطاته الرئيسية والفرعية.

لم نكن قد سمعنا شيئا تفصيليا من أساتذتنا عن هذه الموسوعات. أشار علينا شكرى عياد بموسوعة "كاسل" ذات مرة، وأشارت سهير القلماوى إلى موسوعة مشابهة فى معرض تنبيهنا إلى أهمية دورية "الفن وفن النقد" التى لا أنسى أنها أهدتنى بعض أعدادها المكررة فى مكتبتها الخاصة، مع مجموعة أعداد من مجلة الـ "كينيون ريفيو" كان لها أثر السحر فى زيادة شغفى بالمضى فى هذا العالم العجيب، عالم النقد الأدبى المعاصر الذى باعد بينى وبين طرائق المدرسة القديمة فى دراسة الأدب إلى الآن. ولازلت، بعد هذه السنوات الكثيرة، أذكر عذابى ومعاناتى، وأنا جالس أمام مكتبى، واصلا الليل بالنهار، كى أفك طلاسم الجمل المكتوبة بها دراسات الدوريات والمجلات، وأقترب شيئا فشيئا، وبصعوبة بالغة، من لذة الوصل والظفر بمعرفة ما لم أكن أعرف من آفاق النقد الأدبى ومجالاته النظرية والتطبيقية.

لكن الفرحة الأولى التى أنبثقت مصادفة، كالحب الأول، كانت فرحة العثور على الموسوعة النقدية الأولى التى اقتنيتها من حر مالى، والتى لا أنكر عدد المرات التى قرأت موضوعاتها الأساسية المرتبطة بالحقل المعرفى الذى قررت التخصص فيه. كان ذلك فى معرض من معارض الكتاب

الدولية التى استهلت سهير القلماوى تقاليدها التنويرية، منذ أن أقامت أول معرض دولى للكتاب فى القاهرة، وقت أن كانت مسؤولة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. أذكر جيدا أننى توقفت فى جناح الأهرام بأحد هذه المعارض، بعد النكسة بالقطع، أمام الغلاف البراق للطبعة الأولى من "موسوعة برنستون عن الشعر ونظرياته" التى صدرت عام ١٩٦٥، قبل سبع سنوات من صدور طبعتها الشعبية عام ١٩٧٢. وتناولت مجلد الموسوعة الذى كان يحوى قرابة ألف صفحة من القطع الكبير واجفا، فرحا، منبهرا، أقلب صفحاته، وأتعرف محتوياته، قبل أن أنظر إلى الثمن الذى كان كثيرا بالقياس إلى قدراتى المالية المتواضعة فى ذلك الزمان. ولحسن الحظ، كان معى ما يكفى لشراء الموسوعة، شريطة أن لا أشترى شيئا غيرها من كتب المعرض كله. وهل كنت فى حاجة إلى شئ غيرها؟!. لقد حملتها بين يدى، كما لو كنت أحتضنها، وعدت إلى المنزل، ماشيا، بعد أن لم يعد معى حتى ثمن المواصلات. ونظرت إلىّ زوجى باسمة، فقد كانت، ولا تزال، تعرف عشقى للكتب. وتركتنى أدلف إلى غرفة المكتب، ملهوفا، كى أعالج لهفتى، وأشبع نهم رغبتى فى الاطلاع على الموسوعة الأولى التى اقتنيتها. وأخذت أطالع الموسوعة وحيدا، متوحدا. استغرقنى عالمها الذى دفعنى إلى معاودة مراجعتها مرات ومرات، والترجمة عنها، والإشارة إليها، فى علاقة إعجاب لم تنته أو تتوقف إلى اليوم.

كم من السنوات مرت على ذلك اليوم البعيد الذى عدت فيه إلى بيتى، ظافرا، غانما، سعيدا بما اقتنيت؟ لا أذكر على وجه التحديد. كل ما أذكره أن الموسوعة الأولى قادتنى إلى موسوعات أخرى غيرها. والموسوعات الأخرى قادتنى إلى موسوعات وموسوعات جديدة. ومنذ ذلك العهد، وأنا واقع فى غواية الموسوعات، أسعى إليها وأبحث عنها، وأحرص على اقتنائها ووضعها أقرب مايمكن إلى حيث أكتب أو أقرأ. ومن موسوعة "برنستون للشعر ونظرياته"، حيث لذة اللحظة المعرفية الأولى التى لا يمكن نسيانها، توالت اللحظات وتولدت اللذات، واحدة تلو الأخرى، مع موسوعات الأدب العام والنقد بفروعه المتعددة، وعلوم اللغة، وعلم النفس، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، وعلوم الاتصال، والأساطير، والنقد الثقافى، والفنون، وعلم الأسلوب، مرورا بالبريتانيكا وأخواتها، فضلا عن موسوعة وبستر الأدبية التى صدرت (عام ١٩٩٥) عن مؤسسة وبستر (دار نشر المعجم الأمريكى الشهير) بالاشتراك مع مؤسسة الموسوعة البريطانية. وأخيرا وليس آخرا موسوعة "آداب ما بعد الاستعمار المكتوبة بالإنجليزية" التى صدرت (عام ١٩٩٤)، فى مجلدين (من حوالى ألفى صفحة) عن دار النشر الشهيرة "روتلدج وكيجان بول" فى لندن ونيويورك.

من الطريف أن الطبعة الأولى لموسوعة برنستون، بعد أن قادتنى إلى غيرها من أنواع الموسوعات، دفعتنى إلى

هجرها هى نفسها، بعد أن سوّدتُ بملاحظاتى وتعليقاتى الكثير الكثير من صفحاتها. وكان ذلك لأن القائمين على هذه الموسوعة التى حررها أليكس بريمنجر (ومعه مجموعة متميزة من المحررين المشاركين وعشرات الأعلام من كتاب المواد المتخصصة) لم يتوقفوا عند ما فعلوا، وظلوا يلاحقون تحول النظريات الخاصة بالشعر وتغير الأنواع والأشكال الشعرية ذاتها فى كل مكان من العالم. ولذلك ظهرت طبعة جديدة موسّعة من الموسوعة نفسها عام ١٩٧٤. وأضيف إلى هذه الطبعة ملحق فى حوالى مائة صفحة عن مصطلحات الأفكار والتيارات والمدارس التى أخذت تفرض نفسها منذ صدور الطبعة الأولى عام ١٩٦٥. ونظره فاحصة إلى هذا الملحق تكشف عن دلالة التغير، فهناك شعر القارة الإفريقية الذى أخذ يفرض نفسه، وموضوع الرقابة على الشعر، وأثر الكمبيوتر وتقدمه، وشعر الاعتراف الذاتى، والنزعة النصية الجديدة، والعروض التوليدى، ومدرسة جنيف فى النقد الأدبى التى يطلق على أصحابها اسم نقاد الوعى، والنزعة التاريخية الجديدة، ومشكلات التفسير والهرمنيوطيقا المعاصرة، ونقد النقد، ونقد الأسطورة، والفينومينولوجيا النقدية، ومشكلات قراءة الشعر، والبنيوية والسميوطيقا أو علم العلامات.. إلخ.

هذه الموضوعات الجديدة شاهد على التغير الذى حدث فى نظريات الشعر ونقده فى أقل من عشر سنوات. وهى

سنوات انقلابية بالفعل، دفعت بالكثير الذى كتب قبلها إلى منطقة الظل، وأبرزت أسماء جديدة ومدارس نقدية مغايرة، لعل أخطرها الهرمنيوطيقا والسميوطيقا والبنيوية وغيرها من النظريات التى اقتحمت نقد الشعر وفرضت نفسها عليه، فعدلت مساره القديم ، كما عدلت مسار غيره من أنواع النقد، ودخلت بكل المسارات إلى أفق مختلف، يتطلب مرانا خاصا وتدريبا عقليا متميزا على التذوق والقراءة.

وطبيعى أن أجد نفسى مسمرا إلى الطبعة الجديدة الموسعة من "موسوعة برنستون" بعد صدورها بوقت قصير، وأعطى الطبعة القديمة التى لازلت أحمل لها ذكرى خاصة إلى أحد تلاميذى الذين سرعان ما أصبح له وزنه فى الحياة النقدية. واشتريت الموسوعة الجديدة دون أن أشعر بضائقة مالية كالتى شعرت بها فى المرة الأولى، فقد تغيرت الأحوال المالية، ولم أعد أعانى من ضيق ذات اليد، أو من الجهل القديم بدلالة التراكيب المعقدة لجمل الكتابة النقدية المعاصرة فى اللغة الإنجليزية. والتهمت فى يسر الملحق المضاف إلى الطبعة الجديدة، وأفدت من التعديلات المضافة إلى المواد الأصلية. وأنكر أننى اشتريت بعد ذلك أكثر من نسخة لعدد من تلامذتى، بعد أن ذهبت للمرة الأولى إلى الولايات المتحدة، كى أعمل أستاذا زائرا فى إحدى جامعاتها . وكانت الولايات المتحدة، فى ذلك الوقت من السبعينيات، واقعة فى هوى البنيوية التى اكتسحتها فى أواخر الستينيات، وظلت

مسيطرة على المشهد النقدى الأمريكى طوال السبعينيات، إلى أن بدأت فى الانحسار، لتخلفها على صدارة المشهد نظرية التفكيك، أو ما يطلق عليه (حاليا) نظريات مابعد البنيوية . وكما عكست الطبعة الجديدة من موسوعة برنستون المناخ الأمريكى، لأواخر الستينيات ومطالع السبعينيات، حيث المناظرات البنيوية الصاخبة والمجادلات الهرمنيوطيقية اللافتة والفتنة الواعدة بالنحو التحويلى التى سرعان ماخبت، كان نجاح الموسوعة نفسها دافعا إلى صدور موسوعات جديدة، فى المجالات الأدبية والنقدية والفنية الموازية .

وأذكر فى هذا المجال أن السبعينيات ما كادت تنتهى إلا وكانت هناك موسوعات موازية، أصبح يطلق على بعضها اسم "المعاجم الموسوعية". وأخذنا نحن المهتمين بالنقد الأدبى ونظرياته الجديدة نتابع، منذ ذلك الوقت، الأعمال الموسوعية التى انطوت على وعود معرفية جديدة. كان أهمها، فيما أحسب وأذكر على السواء، ذلك المعجم الموسوعى الذى أصدره بالفرنسية تزفيتان تودوروف مع أوزوالد ديكرو عن "علوم اللغة" عام ١٩٧٢ وتمت ترجمته إلى الإنجليزية عام ١٩٧٩، والمعجم التحليلى للسميوطيقا واللغة الذى أصدره كل من جريماس وكورتيس بالفرنسية عام ١٩٧٩ وتمت ترجمته إلى الإنجليزية عام ١٩٨٢. وكلا المعجمين دليل على التأثر الكامل للمشهد النقدى بعلوم اللغة التى أفضت إلى البنيوية والسميوطيقا، وهى علوم أصبحت فى صورتها المعاصرة أداة أساسية لا يمكن للناقد المعاصر أن يستغنى عنها .

وإذا كانت البنيوية قد أفضت إلى تسلط علوم اللغة على المشهد النقدى المعاصر، ومن ثم صعود صورة الناقد اللغوى بوصفه رسول الهداية المنهجية، فإن موازيات البنيوية ولوازمها أفضت إلى معارف واعدة، صاغتها معاجم موسوعية مغايرة تشير إلى كشوف منهجية جديدة على مستوى الدراسات البينية. وهى وعود جسد بعضها المعجم الموسوعى الخاص بالرموز، ذلك المعجم الذى صدر بالإسبانية أولا، ثم قام جاك سيج بترجمته إلى الإنجليزية ثانيا، وصدر عن دار "روتلدج وكيجان بول" فى لندن، وشاعت طبعاته المكررة طوال السبعينيات، حيث أعيد طبعه بمعدل مرة كل عامين تقريبا، شأنه فى ذلك شأن معجم "لغة التحليل النفسى" الذى أعده لبلانش وبونتيالس ليصلا البنيوية بما بعد البنيوية، ويعيدا النظر فى ميراث التحليل النفسى من وجهة نظر البنيوية التى قادها جاك لاكان إلى ضفاف جديدة من التحليل النفسى. وكان لهذا المعجم صداه المحدود حين صدر بالفرنسية عام ١٩٦٧، وصداه الأوسع حين صدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٧٣، فأعيد طبعه أربع مرات مابين عامى ٧٣ و ٨٥، على نحو يلفت الانتباه إلى ثمار العلاقة المتفاعلة بين العلوم المختلفة، على مستوى تضافر الاختصاصات الذى أثمر العلاقات البنيية للمعرفة، فى مجالات علم اللغة والتحليل النفسى والنقد الأدبى والهرمنيوطيقا وغيرها.

ويبدو أن الوفرة المعرفية التى نتجت عن تضافر الاختصاصات وتفاعل الحقول المعرفية هى التى دفعت دار النشر الشهيرة "بنجوين" إلى العمل على إصدار "معجم بنجوين" للمصطلحات الأدبية والنظرية الأدبية" على السواء. وهو المعجم الذى أعدّه ج . أ. جيدون وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٧ فى أكثر من ألف صفحة، تشمل حوالى ألفين من المصطلحات التى تغطى الجوانب المختلفة للنظرية الأدبية وحقولها البينية التى تشترك فيها مع فروع المعرفة المختلفة. وكان للطابع الموسوعى الشامل لهذا المعجم، فضلا عن معاصرته التى لم تفلت التطورات البنيوية والحداثية ومابعد الحداثة ومابعد البنيوية على السواء، أثر فى ذيوعه وتكرار طباعته، وتنقيحه والإضافة إليه، فى طبعات موسعة، تلاحق التطورات المتتابعة فى كل مجالات النظرية الأدبية، فصدرت الطبعة المنقحة لعام ١٩٧٩، وبعدها بعام طبعة منقحة ثانية، وثالثة عام ١٩٨٢، ورابعة عام ١٩٩١، وذلك كله قبل صدور الطبعة الشعبية الأخيرة التى أولتها دار نشر "بنجوين" الرعاية والدعاية.

والواقع أن تعاقب الطبعات المنقحة لكل معجم من المعاجم الموسوعية، فضلا عن كل موسوعة من الموسوعات الأدبية النقدية، يدل على تدافع المشهد الأدبى النقدى العالمى، وتسارع إيقاعه فى التغير والتحول. وهو تسارع يفرض على المتابع لهذا المشهد قدرا لافتا من المرونة العقلية التى لابد

منها لاستيعاب التحولات المتلاحقة، كما يفرض قدرا موازيا من التسامح الذى لا يفارقه الصبر على تغير المشهد. لقد مضت إلى غير رجعة سنوات الكسل التى كان يمكن أن يجمد فيها الناقد عند كتاب أو كتابين، أو عند مدرسة بعينها، متصورا أنه جمع علم النقد من أطرافه، وحلت محلها الأيام الصعبة المتدافعة التى تفرض على الناقد اليقظة لكل تغير وتحول، والانتباه إلى كل جديد واعد. وإذا كان من المستحيل على الناقد أن يتابع آلاف الكتب الجديدة التى تصدر كل عام، فى مختلف أنحاء العالم، وبمختلف لغاته، فإنه يمكن التغلب على هذه الاستحالة بمتابعة الاتجاهات المتحولة التى تومئ إليها هذه الكتب بواسطة الموسوعات المتلاحقة فى طبعاتها المتعددة وصياغاتها المتجددة.

هذه الموسوعات التى يتسارع إيقاع طبعاتها، كما يتزايد عددها بما يجعل منها فى ذاتها عنصرا تكوينيا من عناصر المشهد النقدى العالمى المعاصر، هى فى نفسها، دليل على التراكم المعرفى الهائل الذى يتزايد عاما بعد عام فى مجالات النقد الأدبى، على نحو أصبح يحتم حضور الموسوعة النقدية فى ثقافة الناقد الذى لابد أن يعى أهميتها التى لا غنى عنها فى هذا العصر، خاصة إذا أراد هذا الناقد أن ينظر نظرة الطائر إلى التحولات المتدافعة فى كل مكان بالعالم حوله، قبل أن يتوقف عند كل تحول تفصيلا، أو يتأنى عند هذا العنصر أو ذاك من المشهد جزئيا. بعبارة

أخرى،أصبحت هذه الموسوعات وسيلة حتمية لا مفر منها فى معرفة هذا العصر المتحولة، تلك المعرفة التى أصبحت كوكبية الحلقات، متضافرة التوجهات، متعددة اللغات، بينية التخصصات، تنهض بها مجموعات الباحثين وفرق العمل الدولية، خاصة بعد أن انتهى زمن الباحث الفرد القادر على كل شئ بذاته. وإذا كان على الناقد الأدبى، حين يبدأ علاقته بالمشهد العالمى، أن ينظر نظرة الإجمال قبل التفصيل، ويعنى بالكليات قبل الجزئيات، فإن هذه النظرة تيسرها له الموسوعات والمعاجم الموسوعية، فتشير له إلى الملامح العامة المجردة، وإلى المفاتيح الاصطلاحية والرموز المعرفية، تاركة التفاصيل والجزئيات إلى الكتب المتخصصة ومئات الدوريات المتتابعة بلغات العالم المتنوعة.

هذا الواقع الجديد للنقد الأدبى هو الذى يدفعنى إلى التفكير فى عصرنا الحالى بوصفه عصر الموسوعات، فالثراء الهائل والتراكم المذهل والتجدد المعجز والتنوع المفرط والبينية المتدافعة التى تتسم بها المعرفة الإنسانية المعاصرة بوجه عام، والمعرفة الأدبية النقدية بوجه خاص، كلها أمور تحتم حضور الموسوعة العامة، والمعجم الموسوعى المتخصص، وذلك بالقدر نفسه الذى يفرض تجدد الموسوعة والمعجم، وعدم وقوفهما عند سنة صدورهما، فلابد من المتابعة والملاحقة والتغيير والتنقيح والتجديد، وإلا أصبحت الموسوعة والمعجم الموسوعى بلا قيمة فى عالم يتزايد اندفاعه فى التغير .

ويمكن للباحث المتخصص أن يقارن بين الطبعات المتعددة لأى معجم موسوعى، أو بين مجموعات المعاجم والموسوعات، فيجد أن التحولات المتتابعة فى السنوات الأخيرة قد أخرجت الكثير من المعاجم والموسوعات إلى خارج مضمار السباق المعرفى، وألقت بها فى زوايا المكتبات المهجورة، وفى الوقت نفسه فرضت موسوعات متخصصة جديدة. ولا شك أن موسوعة "آداب مابعد الكولونيالية" التى صدرت سنة ١٩٩٤ هى واحدة من الموسوعات الجديدة التى فرضتها تحولات النقد الأدبى، وفرضتها آفاقه الواعدة، الصاعدة، فى السنوات الأخيرة، خصوصا مايرتبط منها بما أصبح يطلق عليه "خطاب مابعد الكولونيالية" أو "خطاب مابعد الاستعمار"، وهو الخطاب الذى يقوم بتفكيك أشكال الهيمنة الاستعمارية الجديدة ويعريها من أوهامها الإيديولوجية الملازمة. ومن أبرز أعلامه «إدوارد سعيد» الفلسطينى و«هومى بابا» و«جياترى سبيفاك» من الهند، و«إعجاز أحمد» من باكستان وغيرهم. وإلى جانب هذا الخطاب خطاب النقد النسائى الذى أخذ يفرض موضوعاته الجديدة ولغته الخاصة، ومن ثم معاجمه الموسوعية التى تركز على دراسات الهوية الجنسية والتحيز الذكرى وخصوصية الكتابة النسائية المقموعة فى غير حالة.

ونظرة فاحصة أخيرة إلى أحدث الموسوعات التى أصدرتها جامعة تورنتو الكندية بعنوان "موسوعة النظرية

الأدبيـة المعـاصـرة: المداخل، والدارسـون، والمصطلحـات" والموسوعة الشبيهة التى أصدرتها جامعة جونز هوبكنز الأمريكية بعنوان "دليل إلى النظرية الأدبية والنقد الأدبى" تؤكد التراكم المعرفى الهائل الذى أصبح يفرض نفسه على الناقد الأدبى الذى يبحث لنفسه عن موقع كريم تحت شمس العالم المعاصر، وتؤكد التغير المتلاحق فى المشهد الذى يفرض حتمية المتابعة المتجددة من الناقد، وحتمية الموسوعة المتجددة التى لا تكف المؤسسة القائمة عليها عن ملاحقتها بالتنقيح والإضافة والتعديل الجزئى والكلى على السواء.

ولقد دخلت موسوعة برنستون السباق المحموم لتحولات النقد الأدبى المذهلة، فأصدرت الطبعة المنقحة بعد الطبعة المنقحة، إلى أن تزايدت الملاحق والتنقيحات، وشعر القائمون عليها بتغير المشهد كله، فاضطروا إلى إعادة كتابة الموسوعة القديمة بأسرها، وإصدارها فى صياغة جديدة تماما، مستعينين بأبرز الكتاب الجدد الذين أخذوا يلفتون اهتمام العالم النقدى، فتضخم عدد الصفحات ووصل إلى ضعف العدد القديم رغم استخدام حرف طباعى أصغر، وتضاعف عدد المساهمين فى كتابة المواد، وبرز الكثير من أسماء كتاب العالم الثالث الذين أخذوا يفرضون أنفسهم على العالم الأول، وتجلت الإنجازات الأدبية للعالم الثالث وعلى رأسها الإنجازات العربية، وانضم إلى المحرر القديم

(أليكس بريمنجـر) ت. ف. بروجـان الذى يمثل التـيـارات المعـاصـرة، وأضـيف إلى المحـررين المسـاعـدين أقـرانـهم الأحدث الذين يعرفون عن السنوات الخمس عشرة الأخيرة مـالا يعرفـه غيـرهم، وأهم من ذلك أنهم يفـهـمون المتـغيـرات الأحدث ويتصلون بها الاتصـال الأوثق والحميم الذى يجعلهم أخـبـر بهـا. وصـدرت هذه الطبـعـة الجـديدة كل الجـدة منذ عامين، ويستعد القائمون عليها لإضـافة تعديلات جديدة فى طبعة لاحقة.

والحق أننى شعرت بالدهشة والفرحة عندما رأيت هذه الطبـعة الجديدة تماما من مـوسـوعتـى الأولى، وسـعـدت بـهـا سـعـادتى بصـديق قـديم، تجـدّد شـبـابه، وانبـعث من رمـاد مـاضـيـه كطائر الفـينيق، فـأصـبـح ممتلئـا بـالحـيـاة المتـوثبـة والعافية الواعدة. وامتدت يدى إلى هذه الطبعة، وسارعت إلى شـرائهـا دون تفكيـر، بعد أن تنـاولتـهـا من أحـد الأرفف فى الركن المخصص للموسوعات، فى أكبر مكتبة لبيع الكتب فى مدينة بوسطون الأمريكية، مستعيدا خـفق القلب الأول إزاء الطبـعة الأولى التى أنفقت عليـها كل مـا أملك، حين اشـتريتـها منذ سنوات بعيدة فى القـاهرة. وجلست فى كافتيريا قريبة، أقلب صـفـحـات الموسوعة، وأتأمل الفارق بين الطبـعة القـديمة والطبـعة الحـاليـة، والفارق بين ثقافـتى النقـدية حين اشـتريت الطبـعة الأولى وثقـافـتى النقدية حـاليـا، فـوجـدت أن كل شئ تغـيـر حـولنا وداخلنا، ولا يزال يتـغـيـر فى إيقـاع نلهث كى

نلاحقه، حتى لا يفلت منا إيقاع العصر الذى يفرض علينا تغيير إدراكنا وطرائق تعرفنا ووسائل تعلمنا. وها نحن، بعد كل هذه السنوات، لا زلنا نجرى وراء المعرفة النقدية التى لا تكف عن التبدل، شأنها شأن العالم الذى نحياه، والذى تبدل فيه كل شئ، وتحطمت فيه كل الحدود، وتحول إلى قرية كونية لا فاصل بين قاراتها.

الموسوعة النوعية

يتميز عصرنا الحالى بأنه عصر الموسوعات والمعاجم النوعية المتخصصة، لأنه عصر انفجار المعرفة فى تقدمها المذهل الذى يعجز القدرة البشرية فى المتابعة، خصوصا بعد أن انزاحت الحواجز التقليدية بين الأمم والشعوب، وتحول العالم إلى قرية كونية صغيرة، منتقلا من أزمنة الاستقطاب وصراع الإيديولوجيات إلى أزمنة الحوار وتبادل المعلومات. هذا الوضع فرض تزايد الحاجة إلى نزعة موسوعية جديدة، نزعة يؤكد أهميتها الإيقاع المتسارع للعلاقات المتبادلة بين مجالات المعرفة المختلفة، حتى تلك التى ما كان أحد يظن إمكان قيام علاقات بينها، وذلك على نحو كشف عنه ازدهار الدراسات البينية واتساع حضورها الذى وصل بين المجالات المعرفية المتباعدة فى علاقات متبادلة واعدة. هذه العلاقات المتبادلة، بدورها، أسهمت فى تغيير معنى الموسوعية، وفرضت معانى جديدة على مفاهيم التخصص الموروثة التى لم تعد متقوقعة فى عزلتها القديمة التى حسبتها الأفهام تمسكا صارما باستقلال العلم بمنهجه نتيجة الوعى الحدّى باستقلال موضوعه. وبالقدر الذى لم يعد به موضوع العلم

جزيرة منفصلة عن غيره، أو مجالا معرفيا منغلقا على ذاته، اتسع مفهوم المنهج ليشمل العلاقات البينية المتزايدة بين المجالات المعرفية المتباعدة، تقليديا، إلى الدرجة التى أصبحت معها هذه العلاقات نفسها مجالا حيويا مضافا إلى مجالات المعرفة الانسانية.

هكذا أصبحنا إزاء وضع إنسانى جديد، يقوم على تزايد مذهل فى مجالات المعرفة المتخصصة، غير منفصل عن التصاعد المتدافع فى إيقاع العلاقات البينية فى هذه المجالات، ومقترن بالإيقاع المتسارع لتحطم الحواجز القديمة التى كانت تباعد بين أقطار العالم معرفيا. وطبيعى أن تستجيب النزعة الموسوعية الجديدة إلى هذا الوضع، من حيث ما تقوم به من وظائف وأدوار، وما تسهم به فى تأهيل الإنسان المعاصر للدخول إلى أفق القرن الواحد والعشرين. وأول ما يدل على الحضور اللافت لهذه النزعة التزايد الدال الذى نشهده فى العالم المتقدم حولنا لما أصبح يطلق عليه "الموسوعة النوعية" أو "المعجم الموسوعى".

و "الموسوعة النوعية" هى التطور الطبيعى للموسوعة العامة التى أخذت على عاتقها أن تقدم للقارئ كل أشكال المعرفة الإنسانية، فى مداخل تمهيدية يكتبها المتخصصون فى كل علم، ليتاح لهذا القارئ أن يعرف ما يحتاج إليه من معارف عصره، على نحو ما تفعل دائرة المعارف البريطانية Britannica التى لم تكف عن التغير والتطور، منذ أن صدرت

طبعتها الأولى عام ١٧٦٨م إلى أن صدرت طبعتها الأخيرة فى العام الماضى. ومن الواضح أن التقدم المذهل فى المعرفة الإنسانية وتعدد مجالاتها وتنوعها فرض الموسوعة النوعية التى تضيف إلى الموسوعة العامة ما يتحول بالمداخل التمهيدية التى يحتاج إليها القارئ المثقف إلى مداخل نوعية يحتاج إليها هذا القارئ نفسه حين يركز على فرع دون غيره من فروع المعرفة. ولذلك ظهرت الموسوعة النوعية علامة على هذا التقدم وتأكيدا له. ومن المستحيل أن نجد مجالا معرفيا، فى هذه السنوات، يخلو من هذه الموسوعات، سواء فى العلوم الإنسانية والاجتماعية أو العلوم الطبيعية التى لا تكف فروعها عن التقدم المتسارع. ونظرة واحدة إلى أى مكتبة حديثة يدخلها الإنسان اليوم فى أى مؤسسة بحثية من مؤسسات العالم المتقدم، تؤكد الاتساع والتقدم الهائلين فى مجال الموسوعات النوعية التى أصبحت علامات على ازدهار معنى التخصص النوعى فى عصرنا الذى فرض موسوعيته الجديدة على كل شئ.

ومما له دلالة فى هذا السياق التعاون الذى حدث بين المشرفين على التحرير فى سلسلة معاجم "ميريام وبستر" الأمريكية التى تصدرها المؤسسة الأمريكية الشهيرة بهذا الاسم والمشرفين على التحرير فى مؤسسة دائرة المعارف البريطانية، وذلك لإصدار موسوعة نوعية فى الأدب، تستجيب إلى الحاجة العصرية المتزايدة إلى موسوعات نوعية

تخـصـصـيـة، وتلبى المطالب الجـديدة لقارئ الأدب العـالمى. وتجمع هـذه الموسوعة النوعية الأدبيـة مـا بين الملامح المائزة لمعاجم وبستر فى تقديمها مادتها المعجمية والمادة الموسوعية للأدب التى تميزت بها دائرة المعارف البريطانية. وقد صدرت هذه الموسوعة الجديدة بالفعل سنة ١٩٩٥ فى أكثر من ألف ومائتى صفحة من القطع الموسوعى بعنوان "موسوعة ميريام وبسـتر للأدب". وتقدم تغطية شـاملة مـعمقـة للمـوضوعـات والأعلام الأدبية، فى أكـثر من عشـرة آلاف مدخل، وحـوالى مـائتين وخمسين لوحـة ورسما إيضـاحيا، تشمل آداب العـالم وأنواعها المختلفة، ونظريات النقد ومجالات الدراسة الأدبيـة، فضـلا عن المبرزين من الأدباء والنقاد، وملخصات لحبكة أهـم الأعـمـال الأدبيـة، وقـوائم وافـيـة بـالأسـاسـى من المصطلحـات الأدبية.

وأتصـور أن صـدور هذه الموسـوعـة النوعـيـة فى ذاته عـلامـة دالة على وعي المؤسسـات التى تـصـدر الموسـوعـات العامة بأهمية إضافة مجالات التخصص النوعى إلى طبيعة عملهـا، اسـتـجـابة إلى مـتـغـيـرات العـصـر وحـاجـات القـراء الجديدة. وفى الوقت نفسه، علامة على وعى المؤسسات التى تصدر المعاجم اللغوية المتخصصة بأهمية الإسـهام فى الجهد الموسـوعى النوعى، وهـو الإسـهـام الذى جـمـع بين خـبـراء مؤسسة متخصصة فى المعاجم وثانية متخصصة فى أشـهر

الموسوعات العامة. ومن الممكن النظر إلى موسوعة "ميريام وبستر للأدب" على أنها مثال دال على نقطة اللقاء التى تصل بين "المعجم" و"الموسوعة" فى منطقة بينية جديدة من مناطق المعرفة الإنسانية الواعدة.

ويوازى هذا المثال مثال آخر أخرجته دار نشر «بلاكويل» الشهيرة فى إنجلترا، تلك الدار العريقة التى أخذت على عاتقها فى السنوات الأخيرة إعداد سلسلة من المعاجم الموسوعية فى علوم الفلسفة على وجه التحديد، وأطلقت على هذه المعاجم اسم «دليل بلاكويل إلى الفلسفة»، فأصدرت «دليل بلاكويل إلى نظريات المعرفة» و«الفلسفة السياسية المعاصرة» و«فلسفة العقل» و«الأخلاق» و«الميتافيزيقا».. إلخ. وقد لفت انتباهى بوجه خاص، وبحكم اهتماماتى، «دليل علم الجمال» و«دليل الاستنارة». والأول بإشراف داڤيد كوبر، ويتكون من مائة وثلاثين مقالة بأقلام متخصصين فى علم الجمال وعلائقه البينية. وهى مقالات تفيد فى شمولها وتنوعها وسعة آفاقها دارسى الفلسفة والنقد الأدبى والدراسات الثقافية، جنبا إلى جنب المثقف العام المتابع لتطورات الفنون وموضوعات الجمال فى هذا القرن. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الدليل الموسوعى سنة١٩٩٢، وأعقبتها بثلاث سنوات الطبعة الشعبية التى سرعان مانفدت، وأعيد طبعها مرتين فى العام الماضى (١٩٩٦) بما يؤكد تزايد لهفة الإقبال على هذا النوع من العمل الموسوعى. أما

«دليل بلاكويل إلى الاستنارة» فقد صدر للمرة الأولى سنة ١٩٩١، وأعيد طبعه فى العام اللاحق بالولايات المتحدة، وصدرت طبعته الشعبية التى سرعان مانفدت سنة ١٩٩٥ ليعاد طبعها سنة ١٩٩٦. وقد أشرف على تحريره أربعة من الأساتذة المتخصصين فى التاريخ والفلسفة والفنون، معهم حوالى مائة من الباحثين الذين يعالجون أفكار الاستنارة الغربية وفنونها وآدابها ومصطلحاتها وأعلامها فى الفترة من سنة ١٧٢٠ إلى سنة ١٧٨٠م، وذلك فى جهد متميز يجمع مابين متخصصى أمريكا وأوربا، ويتيح للقارئ المهتم بالاستنارة الغربية ودارسها على السواء من الآفاق المعرفية مالا يوجد إلا فى هذا الدليل الذى يمكن اعتباره معجما موسوعيا بكل معنى الكلمة.

وعلى كل حال، فإن "المعجم الموسوعى" قريب المعنى والوظيفة من "الموسوعة النوعية" ولكنه يختلف عنها بصغر حجمه النسبى بالقياس إليها، فالموسوعة النوعية قد تبدأ بمجلد واحد، وقد تمتد إلى مجلدات يصل عدد أجزائها إلى أكثر من عشرين جزءا، على نحو ما نرى فى أحدث الموسوعات النوعية الصادرة بالإنجليزية عن الموسيقى، فى أكثر من عشرين مجلدا، تشمل كل شئ فى عالم الموسيقى قديما وحديثا. وأقل حجما من موسوعة الموسيقى "موسوعة اللغة وعلومها"، وهى الموسوعة التى صدرت عام١٩٩٤ عن دار "برجامون" العالمية التى تتوزع مراكزها الرئيسية ما بين

أكسفورد ونيويورك وسيول وطوكيو. وقد أشرف على تحرير هذه الموسوعة آر. إى. آشر الذى ساعده فى التحرير ج .م. وآى سيمبسون فأخرجا أتم وأكمل موسوعة ظهرت إلى الآن فى علم اللغة. ويصل عدد مجلداتها إلى عشرة مجلدات اشترك فيها أكثر من ثلاثين عالما فى مختلف التخصصات، وضمت من إسهامات الباحثين فى بلدان العالم المختلفة ما جعل لها مكانة متميزة بين الباحثين. وقد لفت نظرى فى المقدمة الكاشفة التى صدَّر بها المحرر الرئيسى الموسوعة قوله إن نشر أعمال موسوعية فى المجالات النوعية يبدو بمثابة خاصية مميزة للعقدين الأخيرين من القرن العشرين فى مجالات النشر الأكاديمى والعلمى.

والواقع أن ما يقوله آر.إى.آشر فى تقديمه موسوعة اللغة وعلومها عن تميز العقدين الأخيرين بالنزعة الموسوعية فى المجالات النوعية إنما هو أمر يلفت انتباه الدارس فى مختلف التخصصات بالقدر الذى يلفت انتباه المهتم بالعلاقات البينية بين العلوم المختلفة. أعنى تلك العلاقات التى أدت، بدورها، إلى موسوعات جديدة متميزة. والمؤكد أن الفارق بين الموسوعة التقليدية القديمة التى تمثلها الموسوعة البريطانية، حتى فى أحدث أشكالها الذى يمايز بين القسم المخصص للمعلومات السريعة فى الـ Micropaedia والمعارف المعمقة فى الـ Macropaedia، والموسوعة النوعية التى تمثلها موسوعة اللغة وعلومها، إنما هو الفارق بين حقبتين معرفيتين

مختلفتين من حقب المعرفة الحديثة، في تحول هذه المعرفة من العموم إلى الخصوص، وفي توجهها إلى الأبعاد التي تصل بين المجالات المتعددة للخصوص، خاصة في علاقاته البينية بغيره من فروع المعرفة النوعية.

والواقع أن هذا البعد الدال الذي يتميز به حضور الموسوعة النوعية يفرض نفسه على "المعجم الموسوعي" ويسمه بسمات لافتة. أولاها عدم انغلاق المعجم الموسوعي على مجاله النوعي الخاص، ومن ثم انفتاحه الذي يستوعب المناطق البينية التي تصل المجال النوعي بغيره. ومن هذا المنظور الأخير، يمكن الإشارة إلى العديد من المعاجم الموسوعية التي لابد أن يعرفها الناقد المعاصر في مجالات العلوم الإنسانية المتصلة بدراسة اللغة والأدب. وأكثر هذه المعاجم إلحاحا على ذاكرتي ثلاثة. أولها "المعجم الموسوعي في علوم اللغة" الذي أصدره الناقد الأدبي تزفيتان تودوروف وعالم اللغة أوزوالد ديكرو بالفرنسية عام١٩٧٢، وصدرت ترجمته الإنجليزية التي نهضت بهاكاترين بورتر وحدها، عن جامعة جونز هوبكنز في الولايات المتحدة عام١٩٧٩. وأعيد طبعها أكثر من مرة منذ ذلك التاريخ. وثانيها المعجم التحليلي الذي أصدره بالفرنسية أ.ج.جريماس بالاشتراك مع ج.كورتيه عن "السيميوطيقا" (أو "علم العلامات")عام١٩٧٩، وترجمته إلى الإنجليزية مجموعة ضمت لاري كرست، ودانيل بات، وجيمس لي، وجاري فيليبس

وغيرهم. وصدرت الترجمة عن جامعة إنديانا عام١٩٨٢ . وكان ظهور هذا المعجم حدثا دالا، وعملا مفيدا كل الإفادة وقت صدوره، فى سياق الازدهار الواعد للسميوطيقا التى لا تزال تجذب الأنظار المتطلعة إلى أهميتها وآفاقها الممكنة. أما المعجم الأخير فهو «معجم المصطلحات والنظريات الأدبية»، الذى أصدره ج. أيه. جدن عام١٩٧٩ . وظهرت طبعته الثالثة المزيدة المنقحة التي نشرتها سلسلة "البنجوين" الشعبية عام١٩٩١ . ولا يزال هذا المعجم محتفظا بجانب من أهميته فى تدافع إيقاع التغير اللاهث للنقد الأدبى.

وإذا كانت موسوعة جامعة برنستون الأمريكية للشعر وعلومه التى صدرت طبعتها الأخيرة منذ ثلاثة أعوام فى مجلد واحد، تقترب صفحاتها من ألف وأربعمائة صفحة من القطع الكبير، تقدم المثال البارز على الموسوعة النوعية فى المجالات الأدبية، فإنها تقدم المثال الدال على أن المجالات النوعية نفسها وصل تقدمها إلى الدرجة التى دفعت إلى تخصيص موسوعة لكل فرع من الفروع داخل المجال الواحد، وذلك على نحو أصبحنا نمتلك معه أكثر من موسوعة عن المسرح، والرواية، والنقد ونظرياته...إلخ. ويصل الأمر فى هذا المجال إلى درجة لافتة من التنافس بين الجامعات والمؤسسات البحثية، بل دور النشر الحديثة حقا، على إصدار هذا النوع من الموسوعات النوعية المتخصصة، وذلك على نحو يمكن معه صدور أكثر من موسوعة فى الفرع نفسه فى عام واحد أو أعوام قليلة متلاحقة.

والمثال الدال على ذلك التنافس ما حدث فى إنجلترا بين دار نشر مثل «بلاكويل» التى لاتزال تصدر سلسلة «دليل بلاكويل إلى الفلسفة» ودار النشر الخاصة بجامعة كمبردج التى أصدرت بنجاح لافت «معجم كمبردج للفلسفة» فى مجلد ضخم (أكثر من ثمانمائة صفحة من القطع الأكبر) سنة ١٩٩٥ وأعادت طبعه مرتين فى العام الماضى (١٩٩٦) بعد أن حشدت له فريقا ضخما يتكون من ثلاثمائة وثمانين من المتخصصين فى مختلف أنحاء العالم، أعدوا أربعة آلاف مدخل تشمل مجالات الفلسفة فى العالم كله، على نحو يضم إلى جانب الفلسفة الغربية الفلسفات غير الغربية: إفريقية وعربية وإسلامية ويابانية ويهودية وكورية..إلخ. وهو عمل يؤكد صعود المنافسة العلمية فى نشر المعاجم الموسوعية إلى مدى غير مسبوق، تنعكس آثاره العلمية الإيجابية على القارئ المعاصر الذى تتزايد حاجاته إلى هذه المعاجم عاما بعد عام.

والمثال الثانى الدال على هذا التنافس نفسه الموسوعة القيمة التى صدرت عن مطبعة جامعة تورونتو فى كندا عام١٩٩٣، وأعيد طبعها أكثر من مرة إلى الآن، بعنوان "موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: المداخل، والدارسون، والمصطلحات". وهى الموسوعة التى صدرت بعد طبعتها الأولى بعام واحد فحسب موسوعة مشابهة أصدرتها جامعة جونز هوبكنز الأمريكية، بعنوان "دليل جونز هوبكنز إلى النظرية الأدبية والنقد".

ويشبه ذلك ما يقع خارج مجال النقد الأدبى، حيث يدفع الاهتمام بالإسلام فى الأوساط الأكاديمية الأوربية إلى تعميق دراساته والإضافة إلى موسوعاته الخاصة. ولذلك صدرت "موسوعة الإسلام" الشهيرة بعنوان "دائرة المعارف الإسلامية" مابين عامى ١٩١٣-١٩٣٦ بثلاث لغات: الإنجليزية والألمانية والفرنسية. وظل المشرفون عليها يراجعون مادتها ويضيفون إليها، الأمر الذى دفعهم إلى إصدار طبعة جديدة صدر مجلدها الأول عام ١٩٦٠، على نحو ما نرى فى مقدمة الطبعة الأخيرة التى أصدرتها دار نشر إى.ج. بريل فى هولاندا عام ١٩٩٣. وهى الطبعة المقترنة بالموسوعة الإسلامية المختصرة التى اختزلت الموسوعة الإسلامية فى حجمها الأخير الموزع على تسعة مجلدات فى مجلد واحد صدرت طبعته الأخيرة عام ١٩٩٥ حاملة اسم جب وكرامرز.

وكانت "موسوعة الإسلام" أو "دائرة المعارف الإسلامية" البداية التى أعقبتها موسوعات عديدة لم تتوقف عن الصدور. ويكشف تنوعها وتعددها تصاعد الاهتمام بالإسلام والعالم الإسلامى الحديث فى الوقت نفسه. وهو التصاعد الذى يكشف عنه ويدلل عليه - على سبيل المثال فحسب - صدور "موسوعة جامعة أكسفورد عن العالم الإسلامى الحديث" التى صدرت فى أربعة مجلدات ضخمة بإشراف جون.ل. اسبيزيتو فى عام ١٩٩٥ فأضافت إلى

"موسوعة الإسلام" المتجددة مجالا نوعيا معمقا، يتناسب والتطورات المعرفية المرتبطة بتصاعد الاهتمام بالعالم الإسلامى الحديث فى الوعى الأوربى. وتلك أمثلة إن دلّت على شئ فإنما تدل على أن التنافس المحتدم فى هذا المجال قد أصبح مقياسا يقاس به تقدم الجامعات والمؤسسات البحثية فى العالم الغربى، بالقدر الذى أصبح علامة على التقدم المتواصل فى معارف العصر النوعية وجنوحها المتزايد إلى التوسع الرأسى والأفقى فى آن.

وسواء تحدثنا عن "المعجم الموسوعى" أو عن "الموسوعة النوعية"، فإننا نتحدث عن مجال جديد بالقياس إلى الموسوعات العامة، مجال يأخذ من عصرنا إيقاعه المتدافع فى التغير والتطور، فى أفق المعرفة النوعية التى لم تعد صياغتها عمل فرد واحد، مهما كانت صفات هذا الفرد وقدراته، وإنما أصبحت صياغتها عملا تنهض به مؤسسة بحثية، متقدمة، ثرية، تدعم فريقا متكاملا من الباحثين الذين يتفرغون لهذا العمل إلى أن ينجز. وتقترن الخاصية الثانية لهذا الأفق النوعى من المعرفة بطبيعته البينية، تلك الطبيعة التى يستجيب لها تكوين فرق الباحثين المسهمين فى الموسوعة النوعية الحديثة، حيث لابد من توفر التخصصات البينية التى تساعد فى إنجاز العمل الموسوعى من ناحية، وتسد الثغرات المفصلية التى يلامس فيها المجال النوعى الفرعى مجالا أو مجالات نوعية أخرى فى تخصصات مختلفة

من ناحية ثانية. وتتصل الخاصية الثالثة والأخيرة بالتدافع الذى يتميز به عصرنا، سواء فى تغيره الذى يترك أثره فى النظريات، ويسهم فى تغيير علاقات التراتب الواقع بينها، ومن ثم ظهور نظريات واتجاهات جديدة تحل محل نظريات واتجاهات تنسحب من بؤرة المشهد. والدليل على ذلك تحول المكانة الذى عانى منه "المعجم الموسوعى فى علوم اللغة" لكل من تودوروف وديكرو، إذ بعد أن كان صدوره حدثا لافتا فى مطلع السبعينيات، وظلت قيمته بارزة طوال السبعينيات والثمانينيات، فإن هذه المكانة تقلصت إلى حد كبير فى التسعينيات، وذلك لانسحاب الأضواء عن النزعة البنيوية التى عرف بها تودوروف وزميله ديكرو من ناحية، وصعود فلسفة التفكيك التى نقضت البنيوية وأزاحت علوم اللغة عن الذروة التى رفعتها إليها البنيوية فى تراتب العلوم الإنسانية من ناحية ثانية، وانصراف تودوروف نفسه عن البنيوية التى هجرها إلى نظريات الخطاب الأحدث من ناحية ثالثة، وتطور العلوم البينية الذى سجلته موسوعة "اللغة وعلومها" بتحرير آر.إى.آشر من ناحية أخيرة. والنتيجة هى انزواء معجم تودوروف وديكرو الذى لهثنا وراءه طويلا حين صدر، وتسلط الأضواء على موسوعة آشر. وتلك حالة من التحول تشبه حالة المعجم الذى أصدره ج.إيه. جدن عن المصطلحات والنظرية الأدبية الذى أعيد طبعه أكثر من مرة. ومقارنة بسيطة بين الطبعة الأولى (١٩٧٩) والطبعة الأخيرة (١٩٩١)

تظهر الفرق في الإضافة التى تمثل التحولات الكمية والكيفية المتسارعة فى مجال الدراسات الأدبية. ومع ذلك فإن جدن لم يستطع بجهده الفردى أن يلاحق التغيرات المتسارعة من ناحية، وأن يستوعب ويتمثل النظريات التى تختلف كل الاختلاف فى منحاها المتميز عن تكوينه الذاتى الخاص من ناحية ثانية، وذلك هو السر في أن معجمه أخذ ينحدر على سلم المكانة والأهمية بالقياس إلى الموسوعات الجديدة التى تنهض بها فرق بحثية ذات طموحات متنوعة ومتطورة .

وما تقوم به جامعة برنستون الأمريكية من متابعة مستمرة يقظة لتطوير موسوعتها فى الشعر وعلومه، وتجديد فريق العمل المشرف عليها، وإضافة العناصر الواعدة العارفة بأحدث التيارات، هو السبب فى الأهمية المتصلة التى تتميز بها هذه الموسوعة، بالقياس إلى غيرها من الموسوعات التى تقلصت أهميتها تدريجيا، أو تجاوزها إيقاع التغير اللاهث للمتغيرات الأدبية والنقدية. ولذلك لا تزال هذه الموسوعة، خاصة فى ثوبها الأجد، محافظة على مكانتها المتميزة، ومثالا لابد أن نحتذيه نحن العرب الذين لا نكف عن الفخر بأن الشعر "ديوان العرب".

إيقاع لاهث من التغير

سرعة إيقاع تحولات النقد الأدبى الحديث ظاهرة يلحظها كل مشتغل بهذا النقد وكل قارئ له على السواء. وآية ذلك ما نراه أمام أعيننا من تغيرات متسارعة تقع فى الحقبة الواحدة، أو الجيل الواحد، أو حتى فى العقد الواحد، فتتباعد المسافة بين البداية والنهاية القريبة بما يشبه الانقلاب من النقيض إلى النقيض. أذكر على سبيل المثال خطاب الواقعية فى الخمسينيات، حين كان من الشائع والمألوف والمعتاد الحديث عن "الأدب الهادف" و "الأدب القائد" و "تصوير" الواقع و "تمثيل" الحياة و العلاقات الاجتماعية، والالتزام الذى كان نوعا من الإلزام، والأدب التقدمى مقابل الأدب الرجعى، والرومانسية الثورية مقابل الرومانسية الانهزامية. من يجرؤ على استخدام هذه المصطلحات -المفاهيم فى الزمن الذى نعيش فيه، بعد التحولات التى مرّ بها النقد الأدبى، وألقت بهذه المصطلحات -المفاهيم إلى زوايا النسيان، وجعلتها أثرا بعد عين، لا يذكرها إلا مؤرخ النقد الذى يتحدث عن البدايات الساذجة للواقعية فى صيغتها الاشتراكية القديمة، قبل أن تتحول إلى "واقعية بلا ضفاف"

أو "واقعية سحرية" أو "نظرية للانعكاس" أو "الموازاة الرمزية" أو "بنيوية توليدية"أو غير ذلك من مصطلحات متحولة، هى، بدورها، تاريخ متسارع من التغيرات التى لا تهدأ ولا تعرف الاستقرار.

وإذا كنا نبتسم، اليوم، ساخرين، مشفقين، هازئين ربما، بمن يتحدث عن الأدب التقدمى مقابل الأدب الرجعى، فإننا بالمنطق نفسه ننظر إلى كل من يتحدث عن استخراج صورة الأديب من أدبه على أنه يتحدث لغة ماقبل التاريخ، شأنه فى ذلك شأن من يصف الشعر بأنه وجدان، والأدب بأنه تعبير عن الشعور الفردى، أو أنه وثيقة نفسية أشبه بالمرآة التى تكشف عن شعور صاحبها. ولا يختلف حالنا إزاء متحدثنا إذا ترك مثل هذه المصطلحات - المفاهيم التى كانت شائعة إلى عهد قريب (ولا يزال بعض مدرسى الأدب يلوكونها فى عصر هجرها بالكلية) وانتقل منها إلى ما جاء بعدها، فتحدث بما يشبه الرطان الأجد عن المعادل الموضوعى، والعمل الأدبى الذى يوجد ولا يعنى، وحال وجود العمل الأدبى المكتفى بنفسه والقائم بذاته، ودراسة النص الأدبى التى لا ينبغى أن تغادره إلى خارجه، والبلاغة التى هى خلق معادل للشعور الذى نرغب فى التعبير عنه، وموضوعية الأدب التى تعنى أنه عالم له كيانه المستقل كل الاستقلال عن صاحبه وقارئه، والقصيدة التى لا يمكن أن

تكون إلا صورة لنفسها فقط، بمعنى أنها لا يمكن أن تزودنا بشئ خارج نطاقها، فالإحساس الذى تخلقه لا علاقة له بالإحساسات التى تزودنا بها الحياة، كما أنه لا علاقة له بأى شئ خارجها.

قد يكون موقفنا من المتحدث بهذا النوع من المصطلحات -المفاهيم أقل وطأة من موقفنا الهازئ بالمتحدث السابق عليه، ولكن الحال الذى يجمع بين الاثنين واحد فى الكيف وإن اختلف فى الكم، فالمصطلحات السابقة عن "النقد الجديد" التى بشّر بها أساتذة كبار، واستماتوا فى إقناع الجمهور المثقف بها، وعلى رأسهم رشاد رشدى رحمه الله، كلها مصطلحات هجرتها الممارسات النقدية المعاصرة، خصوصا بعد أن أصبحت هدفا لهجوم البنيوية اللغوية، والبنيوية التوليدية، ونظريات الخطاب، والسميوطيقا، والهرمنيوطيقا، ونقد الحداثة، ومابعد الحداثة، ونقد مابعد الكولونيالية، وقائمة طويلة من أسماء المذاهب والتيارات التى تلاحقت، متدافعة كالريح العاصفة التى أزاحت ميراث النقد الجديد، ومحت أثره من فوق رمال الزمن القريب، وألقت بكتبه فى الأركان المهجورة من المكتبات العامة أو الخاصة، بعد أن لم تعد هناك حاجة ملحة إلى قراءتها.

ولكن ماذا عن أسماء المدارس الجديدة التى ذكرتها. خذ، مثلا، البنيوية اللغوية التى شغلت الدنيا والناس،

والبنيوية التوليدية التى بادلتها العداء والجدال والاتهام، أين همـــا الآن؟ أعلنـت الأولـــى موتهـا فـــى موطنهـا الأصـلى - فرنسا- مع ثورة الطلاب الفرنسية عام ١٩٦٨، وتوارت الثانية إلى الظل بعد وفاة فارسها الأول - ولعله الأخير- لوسيان جولدمان عام ١٩٧٠. بالطبع، ظلت كلتاهما حية بقوة الدفع السابق فى الأقطار المتخلفة، مثل أقطارنا العربية، وقاومت التُّحَات، ولكنها سرعان ماهجرت صدارة المشهد الثقافى حتى فى مثل هذه الأقطار، وأُجْبِرَت على التقهقر إلى مؤخرة المشهد، لتفسح السبيل إلى ماجاء بعدها من مدارس ومذاهب واتجاهات تبدو أكثر وعدا.

أذكر عراكنا مع الأجيال السابقة علينا فى الجامعات العربية والمنتديات الثقافية القومية حول البنيوية اللغوية والبنيوية التوليدية. وأذكر اللهفة التى كنا نتلقى بها كتب هاتين النظريتين. وأذكر دفاعنا الحار عن هذه النظرية أو تلك، ضد ممثلى "النقد الجديد" و "نظرية التعبير" و"نظرية الانعكاس". وأذكر اتهام أساتذتنا لنا بأننا نتهوس بمتابعة الغرب الذى لم يكفوا هم قبلنا عن متابعته فى زمانهم. انتهى ذلك كله. وبدأنا ندخل فى عراك جديد مختلف. ونعانى لهفة مغايرة. ونقوم بدفاع مباين. ونتلقى الاتهامات نفسها. لكن هذه المرة ضمن مناخ نلهث كى نلحق بإيقاعه الذى يتزايد سرعة يوما بعد يوم. هذا المناخ سياق كامل من التحولات المتسارعة فى مفاهيم النقد وتطبيقاته، سياق اقترن

بالانصراف عن الممارسة النقدية التى انغلقت على نفسها فى سجن النص، تأكيدا لمعنى من معانى "النقد التطبيقى" الذى دعا إليه الناقد البريطانى الشهير أيفور أرمسترونج ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) صاحب كتاب "النقد التطبيقى" الذى أصبح علامة على تيار بأكمله منذ أن صدر عام ١٩٢٤. وكان التحول عن المعنى الضيق للنقد التطبيقى موازيا للانقطاع عن تقاليد "النقد الجديد" فى الولايات المتحدة الأمريكية، تلك التقاليد التى عزلت النص فى نوع من التعطيل الذى نفى عن النص دلالاته الاجتماعية وشروطه التاريخية.

ويتصل بهذا السياق انفتاح مفهوم النص الأدبى على العالم، وتحول دلالته من الإشارة إلى نص قائم بنفسه، مكتف بذاته، إلى نص متناص، لا يكف عن الإشارة إلى ما يصله بغيره من النصوص الأدبية وغير الأدبية. لقد أصبح النص شبكة هائلة من الاقتباسات التى ذاب فيها الوجود التقليدى للمؤلف، الكائن الملهم الذى أعلن رولان بارت موته، واستبدل بحضوره القديم الحضور المحدث للقارئ فى علاقته بالنص الذى يضع القارئ نفسه ضمن نسيج لا نهائى من النصوص المتناصة. ويوازى ذلك طرح السؤال الاجتماعى من جديد على النص، وفهمه بوصفه ممارسة اجتماعية متعينة فى الزمان والمكان، فى موازاة طرح سؤال اللغة بوصفها موضوعا يحتل مكانة متميزة لدى الكاتب، وينقل مفهوم النص من عزلته التقليدية إلى أفق الخطاب المفتوح.

ولا ينفصل هذا الأفق المفتوح للخطاب عن المضى فى استكشاف المناطق البينية التى تصل النص الأدبى بغيره من الممارسات الخطابية، تلك المناطق التى قضت على أسطورة الشعرية الخالصة، ومفاهيم اللغة المتعالية، وأسقطت الأوهام التخييلية المرتبطة بالهالة السحرية الخاصة للغة الأدب بالقياس إلى غيرها. وكما أسهم استكشاف المناطق البينية فى تدمير أسطورة اللغة الأدبية المستقلة بذاتها، فى حال من الحضور العلائقى المتعالى، أسهم المضى فى الاستكشاف نفسه فى إضاءة جوانب جديدة ظلت مهملة من العلاقات التى تصل الممارسة النقدية بغيرها من الممارسات الخطابية، فتهدمت الحواجز التى أقيمت بين ما يقع ضمن نطاق النقد وما لا يقع ضمن نطاقه، وانفتح الأفق النوعى للخطاب النقدى على غيره من آفاق الخطاب الثقافى، داخل منطقة التميز الذاتى للانقطاعات المعرفية الجديدة.

وأدى تفاعل الخطاب النقدى مع آفاق الخطاب الثقافى العام إلى انفتاحه على ماكان لا يدركه إلا حدسا، فيما يتصل بعلاقات إنتاج القوة وأدوات توزيع السلطة فى المجتمع، تلك التى تنعكس عليه بالقدر الذى يشير إليها. فالخطاب النقدى ممارسة اجتماعية فى التحليل الأخير، ذات صلة بمعنى الحقائق الأرشيفية التى أشار إليها ميشيل فوكو، فهو نص محكوم بماضيه الصامت الذى يدفعه إلى النطق فى الحاضر. وهو الحاضر فى الوقت نفسه، من حيث

كونه تمثيلا للحاضر في مدى تشكله وصراعاته من أجل التحدد. وبالقدر الذى يرتبط به الخطاب النقدى بعلاقات السلطة، وأدوات توزيعها فى المجتمع، يغدو هو الآخر مظهرا من مظاهر هذه القوة، وأداة محتملة من أدوات توزيع السلطة. ويتجلى ذلك حين يتحول الخطاب النقدى إلى خطاب أمرى، ناه، تسلطى، فى علاقته بأفراد المتلقين الذى يتوجه إليهم برسائل تحمل معانى بعينها، عن نفسه وعن النص الأدبى وعن العالم على السواء.

ويعنى ذلك أن الخطاب النقدى لم يعد خطابا بريئا، ولم يعد هناك مجال للحديث عن الحياد الكامل والموضوعية المطلقة، فالخطاب النقدى خطاب غير برئ، يبين عن تحيزات فاعل الخطاب ورؤى العالم الخاصة به، فى الوقت الذى يبين عن موضوع الخطاب، لكن من منظور فاعل الخطاب الذى يتحول، بدوره، إلى وسيط اجتماعى، هو تمثيل لعلاقات القوة والسلطة فى المجتمع بمعنى أو بآخر. وقد أشار لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) إلى شئ من ذلك عندما أكد أن ذات الباحث هى إلى حد ما، وببعض الاحتراز، جزء من موضوع البحث، وذلك بمعنى لا يختلف كثيرا عن قولنا إن فاعل الخطاب هو إلى حد ما، وببعض الاحتراز، جزء من الخطاب، ماظل عنصرا حاسما فى تشكيل دلالته التى تنطقه بالقدر الذى ينطق هو موضوع خطابه. ورولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) هو صاحب العبارات الشهيرة التى نفت

البراءة عن الخطاب النقدى، مبرزة الطابع التأويلى للخطاب النقدى الذى هو تشكيل لمعنى النص فى بنية تفسيرية موازية، تتوسط مابين النص والقارئ، فتنطق عالم القارئ والمقروء والمقروء عليه فى آن.

ولا يعنى ذلك عودة الانطباعية أو التأثرية بمعناها الرومانسى القديم، ذلك المعنى الذى نجده واضحا كل الوضوح فى كتابات طه حسين عن المتنبى وأبى العلاء وبشار وغيرهم من الشعراء القدماء، وفى كتابات الذين يقلدون تأثرية طه حسين، وإنما يعنى نفور الخطاب النقدى المعاصر من ادعاء الحياد الزائف، واقترابه من معنى جديد للموضوعية، معنى لا يحاكى الموضوعية الموجودة فى العلوم الطبيعية، لأنه يستلهم مبادئ الموضوعية التى تقوم عليها فلسفة العلم فى العلوم الإنسانية، وهى الموضوعية التى تعنى نوعا من الذاتية المشتركة، أو الحضور المنهجى للنسق التأويلى الذى يجمع بين القارئ والمقروء، على نحو لا ينفى الحضور الفاعل لكل واحد من الطرفين فى علاقته بالعالم الخاص به.

ويجد هذا الفهم الجديد للموضوعية ما يدعمه فى انقسام الخطاب النقدى على نفسه، فيما أصبح يعرف باسم اللغة الموضوع واللغة الشارحة، وهو تمييز انتقل من الوضعية المنطقية إلى الممارسة النقدية، فساعد على التمييز بين المستويات المتعددة للنقد الأدبى، وأبرز الحضور الجديد

لنقد النقد، أو ما أصبح يطلق عليه اسم النقد الشارح، وأقام نوعا من التوازن الواعد بين حضور النقد التطبيقي وحضور النقد الشارح الذى يتولى مراجعته فى مستوى من مستوياته الأدنى، ويتولى صياغة النظرية فى مستوى من مستوياته الأعلى، وذلك على نحو أدى إلى التسليم المتزايد بأن سؤال النظرية يفرض نفسه فى كل مجال من مجالات ممارسة النقد الأدبى.

ولا يدرى أحد إلى أى مدى تستمر هذه المفاهيم الجديدة التى انتهى إليها إيقاع التحولات المتسارعة فى النقد الأدبى. فهذه المفاهيم، بدورها، يتسارع إيقاع الحوار الذاتى بين عناصرها، على نحو بالغ الدلالة فى إشارته إلى أننا نمر بلحظة حاسمة من لحظات التحول، لحظة تتحاور فيها النهايات والبدايات، ليتولد ما يجاوز القائم والمعتاد والمألوف.

إلى أين يمضى ذلك؟ إلى متى يستمر؟ لا يستطيع أحد الزعم بامتلاك الإجابة، خصوصا فى زماننا الذى تغير فيه كل شئ، حتى مالم يكن أحد يتصور إمكان تغيره. كل ما أستطيع قوله هو أن هذا الإيقاع اللاهث ليس قاصرا علينا وحدنا، وإنما هو جزء من إيقاع عالمنا الذى تتزايد سرعة تغيره يوما بعد يوم. وها هى التغيرات الجذرية التى رأيناها بأعيننا تفصل مابين الأمس القريب واليوم بما يشبه المسافات بين القرون، والفواصل الزمانية و المكانية تتداعى، والكون الذى نعيشه نراه يطوى كطى السجل، بواسطة

الثورة الهائلة فى تكنولوجيا الاتصالات التى أحالت العالم كله إلى قرية كونية صغيرة، يشاهد بعضها بعضا فى الآن نفسه. والنظريات التى كانت هيمنتها تمتد إلى أجيال وعقود أصبحت لا تستغرق عقدا واحدا من الزمان. ولنتذكر الفارق بين زمن انتشار الرومانسية مثلا وزمن انتشار البنيوية. الأولى استغرقت من العقود ماوصل أواخر القرن الثامن عشر بمنتصف القرن التاسع عشر. والثانية أعلنت باريس ميلادها الرسمى بصدور كتاب كلود ليفى شتراوس عن "المدارات الشاجية" عام ١٩٥٥ ثم أعلنت نهايتها الرسمية مع ثورة الطلاب فى أحداث مايو عام ١٩٦٨. الأولى افترشت العدد العديد من العقود والثانية لم تكمل عقدا ونصف عقد فى موطنها الذى قام بتصديرها إلى العالم كله.

هذا الفارق الزمنى بين امتداد البنيوية والرومانسية، من منظور استمرار كل منهما فى الوجود والحضور، هو دال ينبغى التوقف عنده طويلا، وتأمله طويلا، عندما نتحدث عن التحولات اللاهثة فى المشهد النقدى، فهى تحولات ليست قاصرة علينا وإنما هى جزء من الإيقاع المتسارع للعالم كله. وإذا أخذنا الفارق بين زمن استمرار الرومانسية وزمن استمرار البنيوية بوصفه دالا يبحث عن مدلول، فى عملية اكتشاف الدلالة، فإننا لابد أن نصل متغيرات المشهد النقدى بالمشهد الثقافى العام من ناحية، وبالسياقات الأوسع للتسارع المتدافع، على مستوى صعود الأنظمة الشاملة

وانهيارها، فى أبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وعلى مستوى العلاقات المتغيرة لعمليات إنتاج المعرفة وأدواتها، تلك التى يتسارع إيقاع توزيعها فى العالم كله بفضل التقدم المذهل المتصاعد فى تقنيات الاتصال وتكنولوجياته. وذلك كله فى موازاة التقدم اللافت فى تقنيات الهيمنة، والتصاعد الدال فى علاقات القوة وأدوات السيطرة، فى ظل تحولات كونية انتقلت بها مراكز القوة فى العالم من نظام ثنائى القطبين إلى نظام أحادى القطب، ونأمل فى انتقالها إلى نظام متعدد (متكافئ) الأقطاب.

هذه المتغيرات الحاسمة تفرض نفسها علينا، لأننا نعيش فى هذا الكون معيشة المستهلك الذى يستجيب إلى متغيرات لا يسهم فى صنعها، ويستقبل تحولات ليس له دور حاسم فى توجيهها. وما ينطبق على التقدم العلمى والصناعى ينطبق على الاقتصاد، وإلى حد كبير، مع بعض الاحتراز بالطبع، ينطبق على المجالات الثقافية، خصوصا إذا كانت علاقات إنتاج المعرفة فى المجتمع وأدوات توزيعها لم تصل إلى الدرجة الكاملة من القوة الذاتية، ولم تمتلك بعد مقدرة الإبداع الذاتى التى تمكنها من الاستقلال بنفسها، ومجاوزة موقع التابع والمستهلك إلى موقع المستقل المنتج.

وما نراه حولنا من تضاد متصاعد بين نزعات متعادية هو مظهر لهذا الوضع الذى نجد أنفسنا فيه، فى علاقتنا بواقعنا وعلاقتنا بالعالم حولنا، فالتصاعد الذى نراه فى

النزعة الكوكبية التى تحلم بعالم متحد يواكبه تصاعد فى نزعة مضادة، تتخذ شكل الدعاوى القومية أو الإقليمية أو حتى القطرية. وما تحمله متغيرات تكنولوجيا الاتصالات (فى علاقتها بالنزعة الكوكبية) من تحويل للعالم إلى قرية صغيرة، على نحو يهدِّد الخصوصية، ويمثل تحديا جديدا للهوية، تحمله متغيرات النزعات الأصولية التى تظل، فى جانب منها، آلية دفاعية من آليات الدفاع عن ثبات الأصل ونقاء الهوية. وتسارع خطى النزعة العلمية يقابله تسارع خطى النزعة المناقضة للعلم. وخطاب التعددية الثقافية يقابله خطاب الانغلاق على الثقافة الواحدة الجامدة. وبالقدر نفسه، فإن خطاب التسامح الذى جعلته الأمم المتحدة شعار الإنسانية فى العام المنصرم يوازيه خطاب التعصب الذى نعانيه فى أقطارنا العربية ونكتوى بناره. ولذلك يبدو حالنا كما لو كنا نغرق فى التخلف والتراجع فى الوقت الذى يمعن فيه العالم الأول فى التقدم والتطور والتحول، ويفرض علينا إيقاعه المتسارع الذى نستجيب إليه استجابة السلب والتقليد من ناحية، واستجابة الرعب والخوف من ناحية ثانية. وليس هناك فارق جذرى، كيفى، بين الاستجابتين اللتين نتمزق بينهما فى إيقاع لاهث من التغير.

خلخلة المركز النقدى

المركزية الأوربية نزعة تفترض ثوابت ثقافية بعينها، غير قابلة للتحويل، تشكّل المسالك التاريخية للشعوب المختلفة. وتنبنى هذه النزعة على مركز يستبعد كل ما عداه إلى الأطراف، فى تراتب قمعى يعتمد على تأسيس تخييلى، يطرح نموذجا وهميا، بوصفه النموذج الأكمل الذى يحل كل المشكلات ويواجه كل التحديات. وتلازم هذه النزعة صيغة ثقافية، تعتمد المونولوجية نغمة وحيدة الرجع. تنفر من التعددية التى تتكافؤ أطرافها، وتستبدل بها نقيضها الذى يفرض المركز الأوربى، ويخلع الأهمية على هذا الطرف أو ذاك حسب درجة الامتثال إلى المركز الذى هو منبع القيمة.

وقد تجلى أثر هذه النزعة فى النقد الأدبى نوعا من أحادية المركز الذى انبسط ما بين أوربا والولايات المتحدة، فى علاقة غير متكافئة بالعالم الثالث الذى ظل فى موقع التابع طويلا، يأخذ دون أن يعطى، ويستهلك دون أن ينتج أو يسهم فى الإنتاج. يقنع بدور التلميذ المقلِّد ثقافيا كما قنع بدور التابع سياسيا واقتصاديا. وظل الوضع على هذا الحال إلى أن تغيرت علاقات القوى، وأخذ التابع يعى تبعيته، فتمرد

على وضعه، واستهل ثوراته التحررية التى حلمت بالاستقلال وتطلعت إلى الانتقال من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن أحادية المركز إلى تعددية المراكز، ومن وحدة النزعة الثقافية المهيمنة إلى تفاعل الثقافات وحوارها المتكافئ. وأدى ذلك إلى نقض المركزية الأوربية، وتحطيم أسطورة التفوق لنموذجها الواحد الأحد، وتدمير لوازمها، فأخذت الصيغة الإيديولوجية لهذا النموذج فى التشقق، وانكشفت أمام الخطابات النقضية التى نزعت عنها زخارفها التخييلية. وكما تم تفكيك هذه النزعة فى موطنها، لكن دون القضاء عليها تماما، تفككت لوازمها فى ثقافات التابع الذى أخذ يتخلص من تبعيته، فى سياق جديد واعد.

هكذا، دخل النقد الأدبى إلى أفق ثقافى مختلف. أولى علاماته نقض أحادية المركز، أو مركزية الأصل، من منظور معرفى جديد لايعرف سوى الذات المزاحة عن المركز، والذوات المتكافئة فى الحضور، والأنا التى لاتختلف عن الآخر فى علاقة الحوار المتكافئ ، ونسبية الدلالة التى تنفى إطلاق المعنى، وتمنع تحوله إلى سلطة قمعية. وأخذ المشهد النقدى العالمى يستبدل، شيئا فشيئا، بالمركزية التقليدية تعددية جديدة، تتفاعل فيها التيارات والاتجاهات، دون أن يزعم طرف احتكار الحقيقة لنفسه، أو الانفراد باليقين، أو ينكر طرف أهمية الاختلاف الذى تَحَوَّلَ إلى مبدأ فاعل،

يوازى حضور الذات المزاحة عن المركز، خاصة بعد أن جعلت منه فلسفة التفكيك أداة لتدمير مركزية المعنى والعلة أو السبب.

وكما تَوَلّتْ نظرياتُ التفكيك نقض معنى المركز الثابت، وفتح فضاء الدلالة على المراح الحر للدوال التى لاتكف عن توليد المعانى الخلافية، تَوَلّتْ نظرياتُ الخطاب تأسيس الخطاب النقيض الذى ينزع الأقنعة الإيديولوجية عن خطابات الهيمنة، ويقوم بتفكيك هذه الخطابات بما يظهر علاقات القوة وأدوات إنتاجها ومعدلات توزيعها. وأصبحت القوة، السلطة، فى تجلياتها المباشرة أو غير المباشرة، محلا للبحث الذى يواجهها بما ينزع عنها براثنها الإيديولوجية، ويضعها موضع المساءلة التى تساعد على التحرر منها. وتحوّل الوعى النقدى إلى إدراك الاختلاف بين المواقف، وإدراك حقيقة أنه لايمكن لأى نظام أن يستنفد الوضع الذى انبثق منه، فهناك، دائما، البدائل الممكنة التى لايمكن استيعابها، والتى تظل منطوية على وعى التحول والتغير.

والواقع أن ما نسميه بالخطاب النقيض ليس خطابا واحدا وإنما هو مجموعة من الخطابات الفرعية التى تتشابه فى الدافع والغاية، لأنها جميعا تنطلق من الوعى الضدى المعاصر الذى يسعى إلى نقض كل أشكال الهيمنة والتسلط والقمع. ولذلك تتخذ هذه الخطابات من علاقات القوة وتجلياتها موضوعا لها على مستويات متعددة. وأول هذه

المستويات هو مستوى الإنجاز النقدى الذى ينتسب إلى الفيلسوف الفرنسى المعاصر ميشيل فوكو (١٩٢٦ـ١٩٨٤) الذى وصل بخطاب الخطاب إلى ما أصبح يحتله من مكانة دالة، بارزة، بوصفه خطابا نقيضا يتصدى لخطاب القوة المنتشرة فى كل مكان، كاشفا عن ممارساتها الخطابية المتنوعة فى الهيمنة، وأساليبها المراوغة فى القمع، وأدوارها الإيديولوجية فى تزييف الوعي. ويكمل فاعلية الخطاب النقيض فى دوره التحررى الفاعلية المضافة التى اكتسبها هذا الخطاب من فلسفة التفكيك التى تنتسب إلى الفيلسوف الفرنسى الجزائرى الأصل چاك ديريدا، ذلك الذى أسس لحضور الوعى النقضى الذى أسهم فى إزاحة الذات المهيمنة عن المركز. ويتصل بهذه الإزاحة ويدعمها فى مجال آخر خطاب النقد النسائى المعاصر، ذلك الخطاب الذى أخذ على عاتقه إزاحة تسلطية الذكر عن مركز الحضور، وإفساح المجال لمشاركة الأنثى المقموعة، وتأكيد مبدأ المساواة الذى لايمايز بين الأفراد أو المجموعات على أساس من جنس أو عرق أو عنصر.

ولعل أكثر أنواع الخطاب النقيض أهمية، فى تقويض خطاب المركزية الأوربية، هو خطاب ما بعد الكولونيالية (مابعد الاستعمار) الذى يصوغ مقولاته فى المحل الأول أبناء العالم الثالث الذين وضعوا العالم الأول موضع المساءلة، وقاموا بتفكيك جذرى لخطاب الهيمنة الاستعمارية، على نحو

كشف عن تحيزات العرق والجنس، وآليات القمع والاستغلال، وتخييلات الاستعلاء، وتمثيلات التابع فى خطاب المتبوع. ويقوم النقد الأدبى لخطاب مابعد الكولونيالية بتقديم السرد المضاد لتقاليد طويلة من السرديات الاستعمارية الأوربية. وتشمل قائمة المُنَظِّرين المحدثين لخطاب مابعد الكولونيالية، والناطقين باسمه، أسماء كثيرة، تبدأ من فرانز فانون (١٩٢٥ـ١٩٦١) صاحب «الجلد الأسود» و«الأقنعة البيضاء». وقد ترجم كتابه الشهير «معذبو الأرض» إلى العربية منذ سنوات عديدة. وإلى جانب فانون هناك شينوا أتشيبى من نيجيريا، وإيميه سيزير من جزر المارتينيك، وألبرت ميمى التونسى الأصل، فضلا عن أمثال نيجوجى واثينجو. وهم أبرز أبناء المستعمرات الذين استهلوا معنى التحرر الذى انطوى عليه خطاب مابعد الكولونيالية. وقد لحقت بهم صياغات أبناء العالم الثالث المقيمين غالبا فى العالم الأول، أولئك الذين أخذوا على عاتقهم ممارسة كتابة الوعى الضدى لنقض تجليات الخطاب الكولونيالى داخل المؤسسات الثقافية (الأكاديمية) فى العواصم الغربية الكبرى. وفى ذلك المجال يبرز الدور التأسيسى لما قام به إدوارد سعيد فى كتابه «الاستشراق» (١٩٧٨) الذى أفضى إلى «الإمبريالية والثقافة» (١٩٩٣).

ومن الضرورى ملاحظة أن هذه الأنماط الجديدة من الخطاب النقيض ظهرت موازية لتحولات أساسية فى الأقطار

التى مارست الدور الكولونيالى قديما، وظلت تسعى إلى تجديده حديثا. ومن اللافت للانتباه، فى هذا السياق، أن نزعة المركزية الأوربية وجدت نقيضها فى أقطارها هى، فى الوقت نفسه الذى أخذ وعى العالم الثالث ينتبه إلى حضوره التاريخى المستقل، فى سياق من المتغيرات الجذرية التى شملت العالم كله، سياسيا واقتصاديا وديموجرافيا وثقافيا، على نحو لم يكن له مثيل من قبل. وكما أدّت هذه المتغيرات إلى تحول وضع العالم الثالث نفسه، وانتقاله من التبعية إلى الاستقلال، داخل علاقات القوة العالمية الجديدة، انتهت بالعالم الأول إلى أوضاع جديدة، سياسيا واقتصاديا وديموجرافيا وثقافيا.

وكان من نتيجة ذلك دخول العالم الثالث إلى دائرة الضوء العالمى، فى الأفق الإبداعى، على نحو لم يحدث من قبل، فغزت أسماء أبنائه من الكُتّاب البارزين العواصم الثقافية الكبرى، وأخذ العالم كله يقرأ كتابات أمثال جابرييل جارثيا ماركيز الروائى الكولومبى (حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٢) وكتابات وول سوينكا الشاعر والمؤلف المسرحى النيجيرى (حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٦) ونجيب محفوظ الروائى المصرى (حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٨) ونادين جورديمر الروائية من جنوب إفريقيا (حصلت على جائزة نوبل عام ١٩٩١) وغيرهم من أبناء العالم الثالث الذى لم يحصلوا على جائزة نوبل بعد. وفى موازاة الإبداع،

قدم العالم الثالث إنجازاته النقدية المتميزة التى حفرت لها مكانا دالا فى المشهد النقدى العالمى. ويخطر على البال أكثر من قطر من أقطار العالم الثالث. لكن الهند تلفت الانتباه بإسهام أبنائها المتميز نقديا، فى سياق خطاب مابعد الكولونيالية، ومن منظور تأكيد أبعاد جديدة فى معنى الثقافة الوطنية، وذلك بأسماء بارزة، على رأسها إعجاز أحمد الأستاذ اللامع فى مركز الدراسات المعاصرة فى نيودلهى، صاحب كتاب «فى النظرية» الذى أثار ضجة عالمية فور صدوره عام ١٩٩٢ والذى قدم فيه نقدا جذريا لأفكار فردريك جيمسون وإدوارد سعيد، وأعاد تأسيس معنى أدب العالم الثالث، ووضع نظرية العوالم الثلاثة نفسها موضع المساءلة. وإلى جانب إعجاز أحمد هناك أسماء لافتة من مثل ج. ن. ديفى صاحب الكتاب الدال بعنوانه «بعد غياب الذاكرة» (١٩٩٢) عن صراع التقاليد والتغير فى النقد الأدبى الهندى، وهو كتاب له دلالته فى تأسيس معنى الثقافة الوطنية، شأنه فى ذلك شأن كتاب «نظرية ساهيتا» (١٩٩١) للناقد كرشنا رايان الذى حاول صياغة نظرية نقدية تصل بين التراث القومى ومنجزات العالم المعاصر فى حوار خلاق، وذلك فى الاتجاه نفسه الذى سار فيه كتاب أندراناث شودرى عن «الأدب الهندى المقارن» (١٩٩٢).

ويوازى التحولات التى تغير بها وضع العالم الثالث، فى المشهد الأدبى العالمى، التحولات المقابلة التى أحدثت

تغييرا جذريا لافتا فى علاقات الإنتاج الثقافى داخل العالم الأول نفسه، وذلك على نحو دفع هذا العالم إلى التخلى عن مركزيته الثقافية من ناحية، واطراح المنظور المركزى نفسه فى سياساته الثقافية الداخلية من ناحية ثانية. ولاشك أن هذا التحول الأخير يقترن بالتغيرات الديموجرافية اللافتة فى أقطار هذا العالم، فى موازاة التغيرات المصاحبة اجتماعيا وثقافيا، وهى تغيرات استبدلت بهيمنة الثقافة المركزية الواحدة الأفق المفتوح لنزعة التعددية الثقافية، وأحلت محل مبدأ التعصب العرقى والجنسى مبدأ التباين الخلاق الذى لا يمايز بين ثقافة وأخرى على أساس من دين أو عرق أو جنس، بل يفتح الباب على مصراعيه للحوار المتكافئ الأطراف بين كل الثقافات.

ومن الممكن القول إن نزعة التعددية الثقافية هى النزعة المقابلة، داخل الفضاء الأوربى الأمريكى، لنزعة المركزية الثقافية التى انطلقت منها المركزية الأوربية فى المجال الثقافى بشكل أو بآخر. وهى نزعة تحررية فرضها تعدد المجموعات العرقية التى انتزعت حقها الطبيعى فى الوجود والتعبير الثقافى المغاير. ولذلك تقوم هذه النزعة على أساس من الاعتراف بالمكانة المتساوية لكل ثقافات المجموعات العرقية المختلفة التى يتكون منها المجتمع. وذلك وضع ترتب عليه أمران. أولا: إعادة التفكير فى الفرضيات السائدة عن وحدة الثقافة، على نحو لم تعد معه الثقافة البريطانية، مثلا،

مقصورة على مجموعة دون غيرها، بل مفتوحة على كل المجموعات التى تسهم فى صنعها، فتشمل أبناء ويلز واسكوتلندا وأيرلندا والآسيويين والأفارقة والكاريبيين والصينيين والشرق أوسطيين وغيرهم من المجموعات العرقية المستوطنة. وليس ذلك من قبيل الإدماج الذى يعترف بهيمنة ثقافة سائدة، أو على سبيل اعتراف ثقافة مهيمنة بأبناء الثقافات الأخرى الذين تمنحهم شرف الانتساب إليها، وإنما على سبيل التباين الخلاق لوحدة التنوع التى لاتعرف معنى الهيمنة. وقد لزم عن هذا الأمر الأول إعادة التفكير فى الفرضيات السائدة عن الثقافة، على نحو لم يعد من المقبول معه إبقاء علاقات القوة غير المتكافئة بين ثقافات المجموعات العرقية المختلفة، وضرورة تحويل هذه العلاقات إلى علاقات متكافئة، هى علاقات التباين الخلاق التى تؤكد القيمة نفسها لكل الثقافات، فيما أوضح المسؤول الأول عن «اليونسكو» فى كتابه الأخير بهذا العنوان. ويبدو أن استبدال مصطلح «التنوع الثقافى» بمصطلح «التعددية الثقافية» قصد به تأكيد هذا المعنى، فى الثمانينيات والتسعينيات، ذلك لأن مفهوم «التنوع الثقافى» أكثر جذرية، من حيث إنه لايربط الثقافة بأصل عرقى أو جنسى بالضرورة، ومن ثم يتجنب مزالق الانغلاق الذاتى الكامنة فى بعض صياغات التعددية الثقافية.

ومهما يكن من أمر، فقد ظهرت آثار التعددية الثقافية فى التعليم والسياسات الثقافية فى العقد الأخير، وانعكست

على أنشطة النقد الأدبى بشكل لافت فى السنوات الأخيرة، فى أوربا والولايات المتحدة فضلا عن أستراليا وكندا، وذلك على نحو أزاح القيم الثقافية التقليدية عن المركز، ودفع إلى دائرة الضوء مجموعة بارزة من النقاد من أصول عرقية قومية متباينة، دفعوا بدورهم مصطلح «التنوع الإنسانى» إلى مرتبة الصدارة. وليس من المصادفة أن يهجر تزفيتان تودوروف موقعه القديم فى حركة البنيوية الفرنسية، ويتحول إلى خطاب الخطاب، ويكتب عن «التنوع الإنسانى» (١٩٨٩) مركزا على قضايا القومية والنزعات العرقية فى الفكر الفرنسى. وتودوروف مثال دال على غيره، فهو بلغارى، هاجر من موطنه بلغاريا إلى فرنسا حيث تتلمذ على رولان بارت، وعاين مشكلات التمييز التى ينطوى عليها المجتمع الفرنسى، فأدرك ضرورة تعرية هذه المشكلات، ومواجهة خطاب هيمنة الثقافة المركزية بخطاب نقيض، يكشف عن آليات القوة وممارستها فى فرنسا التى أصبحت موطنه الذى يؤسس فيه مع غيره لتنوع إنسانى جديد.

وشأن تودوروف فى ذلك شأن چوليا كرستيفا التى هاجرت من بلغاريا إلى فرنسا مثله، وقبلها لوسيان جولدمان الذى هاجر من رومانيا، وچوليان جريماس الذى جاء من ليتوانيا (روسيا). أضف إلى هؤلاء هيلين سكسوس وچاك ديريدا ولويس ألتوسير وكلهم من أصل جزائرى. والدلالة

التى تصل بينهم جميعا هى الحراك الديموجرافى الذى ينتقل به أبناء العالم الثالث إلى العالم الأول، ليسهموا فى ثقافة عالمية من نوع جديد، تتضاد بطبيعتها مع نزعة المركزية الأوربية التى ظلّت سائدة منذ القرن التاسع عشر.

وإذا انتقلنا من فرنسا إلى أمريكا، برز اسم إدوارد سعيد الفلسطينى الأصل، وجاياترى سبيفاك الهندية، ناهيك عن إيهاب حسن المصرى، وقبله رومان ياكوبسون الروسى، وبول دى مان البلچيكى، ورينيه ويليك النمساوى. ويمكن إضافة العديد من الأسماء الأخرى التى تؤكد الحراك الجغرافى الذى يفارق به المشهد النقدى حدوده التقليدية المنغلقة على أجناس أو أقطار بعينها. وليس من المصادفة أن يستهل إدوارد سعيد الفلسطينى على وجه الخصوص خطاب مابعد الكولونيالية بكتابه «الاستشراق» الذى كشف عن تجليات الممارسة الخطابية للإمبريالية فى تمثيلات الشرق التى أريد بها تأكيد الهيمنة، ونفى الآخر العجيب إلى هامش التبعية إلى الأبد. وإذا انتقلنا من أمريكا إلى إنجلترا يرد على الذهن، فورا، اسم هومى بابا الهندى الأصل صاحب كتاب «موقع الثقافة» (١٩٩٤) الذى أصبح علامة بدوره فى خطاب مابعد الكولونيالية، وذلك فى موازاة مجموعة «النص الثالث» التى يبرز منها اسم رشيد عريان وأقرانه، فضلا عن مجموعة «دراسات التابع» التى يبرز منها اسم رانجات جحا. وقائمة

الأسماء طويلة. لكن ما ذكرناه منها يكفى فى الدلالة على خلخلة المركز النقدى وتفككه، وعلى استبدال حال وجود التنوع الإنسانى فى مجالات النقد الأدبى الحالى بالمفاهيم المناقضة التى فقدت معناها وقيمتها فى عصرنا اللاهث من تدافع إيقاع التغير.

الوعى بالكتابة

فى الماضى كان الكاتب يكتب دون أن يفكر فى الكتابة نفسها، من حيث هى حضور، كان يستعملها مثل سائر الأشياء التى يستعملها دون أن يلتفت إليها فى ذاتها، أو ينتبه إلى وجودها الذاتى، كانت الكتابة كالزجاج الذى ينظر منه إلى ما وراءه دون أن يشغل نفسه بالزجاج الذى يرى به قبل أن يرى ما وراءه. وكانت الكتابة كذلك للقارئ، مجرد سطح شفاف لا تتوقف عنده العين قبل أن تعبره إلى ما وراءه، ولا يلتفت إليه الذهن قبل أن ينزلق إلى ما بعده.

ولم يكن البلاغيون يحدثوننا عن الكتابة التى لم تجذب انتباههم إلى حضورها، فقد تعودها الجميع كما تعود المسافرون القطارات، وتعود المتراسلون سعاة البريد. وكان الجميع يتحدثون عن الألفاظ والكلمات، الأساليب البلاغية، الصيغ البديعية، الزخارف اللغوية، الصور، اللغة، الأوزان، الإيقاعات، التراكيب، ولكن بوصفها «أدوات» تنقل ما تحمله دون أن تضيف إليه، وتعكس مايقع خارجها من غير أن تسهم فى صنعه، وتحاكى مايوجد قبلها لأنها مكلفة بإعادة نقله.

وكان النقاد والبلاغيون يلتفتون إلى هذه الأدوات ليميزوا بينها فى القيمة، أو يصنفوها فى تقسيمات تراتبية، حسب الرواء والرونق الذى يضفيه بعض هذه الأدوات على ما ينقله، ولكن بما يبقى على المنقول استقلاله عن الناقل، أو تميزه عنه تميز الماء الذى تحمله آنية البللور أو أوعية الفخار دون أن يفقد فى الحالين خاصيته المائية. والماء كالمعانى، فى هذا التشبيه، والعكس صحيح. أما الألفاظ فهى الحوامل التى لايختلف الاهتمام بها، تمثيليا، عن اهتمام المسافرين بالقطارات، من حيث تفضيل بعضها على بعض لما تتميز بها من سرعة أو راحة أو متعة أو أناقة.

واستمرت هذه الثنائية القديمة التى فصلت بين الألفاظ والمعانى، والتى جعلت الألفاظ حوامل للمعانى وأوعية لها، وانتقلت من مستواها البلاغى الملازم للعبارة إلى مستواها النقدى الملازم للعمل الأدبى. وتحدث النقاد عن الشكل والمضمون، ولكن على نحو غير مفارق لجذر الثنائية القديمة، فالمضمون سابق فى الوجود كالمعانى، والشكل هو ثوب المضمون الذى يتولى تقديمه كالألفاظ، والمضمون يترتب أولا فى النفس كالمعانى، والأشكال تترتب فى النطق حسب ما يترتب فى النفس كالألفاظ. وعندما تحدث البعض عن علاقة جدلية بين المضامين والأشكال ظلت هذه العلاقة، فى التحليل النهائى، ملازمة لتصور الثنائية المتعاقبة التى استبدلت بالجدل البلاغة. ومن ثم ظل الفارق بين المضمون والشكل

كالفارق بين الألفاظ والمعانى، أعني أنه ظل فارقا بين الأصل وصورته، بين الموضوع ومحاكاته، بين الانفعال والتعبير عنه، بين الواقع وانعكاسه الأدبى، بين العالم ومرآته. ولم يفارق مفهوم الشكل الدائرة الدلالية الجذرية للألفاظ، من حيث الدلالة على كتابة تبين عن ما تحمله، وتنقلنا من حاملها إلى محمولها، دون أن تشدنا إلى حضورها الذاتى.

وكنا نسمع بين الحين والحين من يشكو عجز الكلمات، ومن قصور الأدوات فى الأداء، ومن تأبى الحوامل على دقة التوصيل. كان أمثال النفرى من المتصوفة يتحدثون عن العبارة التى تضيق إذا اتسعت الرؤيا، وكان أمثال طه حسين يؤكدون أن الألفاظ أقل عددا وأضيق نطاقا من العواطف التى لاتحصى، وأمثال ميخائيل نعيمة يشكون من نقص اللغة البشرية أداة للإفصاح عما يجول فى النفس. ولم تفارق الشكوى مفهوم الأداة فى الأغلب الأعم، فقد ظلت الكلمات، بؤرة الشكوى، تنقل دون أن تؤثر جذريا، تحاكى دون أن تسهم في الصنع، تعكس من غير أن تخلق. وكانت المسلمة المتضمنة الكامنة وراء الشكوى، والتى لم يناوشها الشك، هى المحاكاة التى لم تكف تجلياتها عن التغيير: التصوير، النقل، الانعكاس، الإبانة، التعبير،، التقديم، التمثيل. كلها مصطلحات واصفة لاتفارق دوالها دلالة الإشارة إلى شئ مكتمل، يقع خارج الكلام، فى الداخل أو الخارج، معنوى أو مادى، تنقله الكلمات من حيث هو، فى

الأصل، إلى حيث ينبغى أن يكون. وبراعة الكلمات، من هذا المنظور، كبراعة الكتابة، قرينة دقة النقل، ملازمة لدقة التمثيل. فالمعضلة التعبيرية التى ناوشت الكثيرين من الكتاب واستهلكت جهدهم لخصها السؤال: كيف يمكن توصيل المنحنى الرهيف، الفريد، للمشاعر بلغة تمثلها أدق تمثيل، وتصورها أصدق تصوير، لكن دون أن تسهم فى صنع خصوصية هذه المشاعر، أو تؤدى دورا فى التأكد من حضورها على مستوى المعرفة والتسمية؟ وظلت المسافة بين محطتى الإرسال والاستقبال هى المسافة بين المبدع والمتلقى، تتوسطها الكلمات التى تشف عن ما هو وراءها كالزجاج، أو تعكس ما يقع على صفحتها كالمرآة. وصفاء الزجاج كجلوة المرآة صفتان ملازمتان لدقة النقل، براعة المحاكاة، حسن التمثيل، صدق التعبير، جمال التصوير، موضوعية الانعكاس.

كانت الكتابة موجودة كالغائبة فى كل هذه التجليات من الفهم، تقلص حضورها إلى مجرد «شئ» يستعمله الكاتب ليوصل رسالة، ويستعمله القارئ ليستقبل الرسالة، دون أن يكون لهذا الشئ حضوره الخاص. وكان هذا الفهم للكتابة يستند إلى نوعين من الإيمان:

أولهما: الإيمان بأن العالم ثابت، منظم، بسيط، معطى جاهز، صورة يقينية، لاتتأبى على النقل أو العقل، قابلة للمحاكاة التى تعكس صورته أو تعبر عن حضوره اليقينى

ثانيهما: الإيمان بقدرة الأداة اللغوية على نقل هذا العالم نقلا أمينا، بما يمكن إضافته إلى علاقاتها الدلالية أو المجازية القادرة على التصوير الأدق للأشياء على نحو ما هى عليه فى الواقع.

وإذا كان الإيمان الأول ينطوى على تسليم ضمنى بأن وظيفة الكلمات التى تحاكى العالم هى تأكيد حضوره الطبيعى، ومن ثم تأكيد بقائه على ماهو عليه، فإن الإيمان الثانى يؤسس لمسلمة ضمنية أخرى، مفادها سلبية الكلمات فى علاقتها بالعالم، وهى سلبية تسقط نفسها على العقل الذى يرسل هذه الكلمات أو يستقبلها، بالمعنى الذى يؤكد القدرة السلبية للكاتب والقارئ فى الصنع والإدراك، والخيال والتخييل، والكتابة والقراءة.

وحين تساقطت أنواع الإيمان التقليدية عن العالم، وتصاعد الشك فى طبيعية نظمه الدائمة وتأبيه على التغيير، لم تعد صورة هذا العالم قرينة المعطى الجاهز، الثابت، البسيط، الواضح، المنطقى. وتحطمت الصور الصافية كما تحطمت مرايا العالم المجلوة، أصبح العالم شظايا مبعثرة منقسمة على نفسها. وتقهقرت تجليات المحاكاة الواحدة إثر الأخرى، وانسحبت الرؤية المادية التجريبية الوضعية للعالم، تلك الرؤية التى قامت عليها الرواية الواقعية ومحاولات تجاوز الرومانسية بنقائضها فى الشعر.

منذ ذلك الوقت أخذنا نسمع عن الكتابة من حيث هي حضور. وشيئا فشيئا استبدل الكاتب مفهوم الكتابة بمفهوم الكلمات. وأخذت الكتابة تشد القارئ إلى نفسها بوصفها حضورا ذاتيا، يمكن أن يؤدى دورا مستقلا على مستويات تجاوز مجرد التوصيل: مستوى العلاقة بين الكاتب والعالم، ومستوى العلاقة بين القارئ والكاتب، ومستوى العلاقة بين الكتابة والقراءة. ولم تعد الكتابة قرينة الكلمات التى ينظر منها القارئ إلى مابعدها، كالزجاج الذى تغادره العين إلى ما وراءه فلا تشعر بحضوره، بل كالزجاج الذى يجذب العين إليه لأنه جزء من دلالة المشهد الملازم له، وعنصر تكوينى فى عملية الإدراك. وأخذ النقاد يتحدثون عن الكتابة فى الوقت الذى أخذ فلاسفة الفن يتحدثون عن «التقنية» التى وصل الوعى بها مابين الطائفتين.

هكذا تحدث الفيلسوف الإسبانى أورتيجا إى جاسيت José Ortega Y Gasset (١٨٨٣-١٩٥٦) عن الأعمدة السبعة للفن الحديث: اطّراح الانفعالات من الفن، تجنب أشكال الكائنات الحية، الحرص على أن يكون العمل الفنى عملا فنيا ولاشىء سوى ذلك، أن يتسم العمل الفنى بالسخرية، الاحتراس من الرياء ومن ثم التطلع إلى التحقق الدقيق، النظر إلى الفن بوصفه حضورا ليس له أهمية متعالية. وتوقف إى جاسيت عند العمود الأول ليؤكد أن العمل الفنى ليس مرآة للطبيعة، أو طبيعة مرئية، وأنه ابتعاد عن الطبيعة

وخروج عليها، وأن هذا الابتعاد وذلك الخروج يبدآن بأن تتسلط العين أولا على حضور العمل الفنى وليس على ما يشير إليه. ويعقد إى جاسيت مقارنته الشهيرة بين رؤية الحديقة ورؤية النافذة التى تطل عليها، ويلفتنا إلى الزجاج الذى يمكن أن يشدنا إلى حضوره، فلا تنزلق منه العين إلى الحديقة وراءه، بل تتوقف عنده، وتتأنى إزاءه، بما يغير المنظور والمشهد والموضوع وفعل الإدراك على السواء.

وقبل أن يصدر أورتيجا إى جاسيت كتابه «اطراح النزعة الإنسانية فى الفن» فى العشرينيات، ويمهد بالكتاب لجيل كامل من الكتاب الإسبان واتجاه مغاير من الكتابة، كان الشكليون الروس يتحدثون عن الفن بوصفه تقنية، وكان فيكتور شكلوفسكى Viktor Sklovskii يتحدث عن فنية اللغة الأدبية (عام ١٩١٧) التى تنضّر وعينا بالأشياء التى أصبحت موضوعات مألوفة فى وعينا اليومى. وكان يقول إن غاية الفن هى تغيير فعل الإدراك وزيادة صعوبته ومداه بإسقاط الألفة عن الأشياء، أو تغريبها، لأن عملية الإدراك غاية جمالية فى ذاتها، ولابد من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع.

والتركيز على ممارسة فنية الموضوع يعنى إبطاء إيقاع التقاء القارئ بالكتابة، وحثه على الانتباه إليها، تماما كما فعل شكلوفسكى مع رواية «ترسترام شاندى» التى أخذ يلفت الانتباه إلى الدور الذى تقوم به الكتابة فى بنائها، من

حيث ما تنطوى عليه الرواية من إشارات مستمرة إلى بنيتها الروائية، وإشارات موازية إلى حضورها، ذلك الحضور الذى دفع شكلوفسكى إلى القول إن قيام العمل الأدبى بإماطة اللثام عما يصطنعه من وسائل خاصة، أو تقنيات بعينها، هو أهم جوانب «الأدبية» فى هذا العمل.

منذ ذلك الوقت، تحول مفهوم اللغة -التقنية عن دلالة الوسيط الشفاف، الأداة التابعة التى لاتشغلنا بحضورها، إلى مفهوم الكتابة التى صارت مرادفا للأدبية ومبررا لها. والمسافة بين هذا التحول وتمييز رولان بارت Roland Barthes بين نصوص القراءة ونصوص الكتابة هى المسافة التى استغرقتها الرحلة التى انتهت بمفهوم الكتابة إلى الصدارة، وقرنت بينه والقيمة الأدبية، ودفعت بارت إلى تفضيل نصوص الكتابة على القراءة، ذلك لأن الثانية نصوص ساكنة تقرأ نفسها بنفسها، على نحو تدعم معه نظرة جامدة إلى الواقع وصيغا ثابتة من القيم التى تخطاها الزمن. أما نصوص الكتابة فتفرض علينا أن ننظر إلى طبيعة اللغة نفسها، وليس النظر من خلال اللغة إلى عالم واقعى مقدور، فالكتابة لاتحاكى شيئا، وتتأبى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول، وتظل منفتحة لكل الاحتمالات، حمالة لكل ألوان التفسير.

هذا التمييز لايفارق الوعى بأهمية الكتابة التى تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة نفسها. ولكن إذا كان هذا

التمييز يسم نصوص الكتابة وحدها بصفة الأدبية فإنه يدفع حضور اللغة إلى الصدارة، ويدفع رولان بارت إلى أن يقول فى مقال له: (كتبه عام ١٩٥٩) إن الأدب أخذ ينظر إلى نفسه على أنه مزدوج: فهو موضوع وفحص لهذا الموضوع فى آن، تلفظ وتلفظ عن هذا التلفظ فى الوقت نفسه. وكان بارت يستهل بهذه الكلمات عهدا جديدا من الوعى بالكتابة.

الأدب واللغة الشارحة

عندما وصف رولان بارت الأدب بأنه مزدوج، ووصف هذا الازدواج بأن الأدب موضوع وفحص لهذا الموضوع، وتلفظ وتلفظ عن هذا التلفظ معا، فإنه كان يحاول إبراز الوعى الحديث بالكتابة، وتأكيد حضورها الذى لزم عنه معنى الازدواج فى الأدب. هذا الازدواج يشير، بدوره، إلى وظيفتين على الأقل من وظائف الكتابة: أولاهما الوظيفة المدلولية التى تومئ بها الكتابة إلى ما وراءها إيماء الدال إلى المدلول الذى يقع خارجه أو الزجاج إلى ما يقع وراءه، وثانيتهما الوظيفة الذاتية المحايثة التى تومئ فيها الكتابة إلى نفسها إيماء الدال إلى نفسه بوصفه دالا، على نحو ما يلفتنا الزجاج إلى زجاجيته.

هذا الفهم للوظيفة المزدوجة للغة، فى الكتابة، هو الذى دفع رولان بارت إلى التمييز بين "أدب الموضوع" و "الأدب الشارح" فى مقاله القصير الذى كتبه عام ١٩٥٩ بعنوان "الأدب واللغة الشارحة". ويستهل بارت هذا المقال بقوله إن "المنطق" يعلمنا أن نميز بين لغة الموضوع واللغة الشارحة. لغة الموضوع هى مجال البحث المنطقى، أما اللغة الشارحة

فهى اللغة الصناعية التى نجرى بها هذا البحث ونؤديه بالضرورة. ومعنى ذلك أنه يمكن، بواسطة التأمل المنطقى، أن نعبر بلغة رمزية (لغة شارحة) عن علاقات اللغة الفعلية (لغة الموضوع) وبنيتها. ويمضى بارت مسترسلا فى شرح فكرته بقوله إن كتاب الغرب- ويمكن أن نضيف الشرق- لم يتخيلوا لقرون عديدة إمكان النظر إلى الأدب بوصفه لغة، تخضع إلى التمييز المنطقى، شأنها فى ذلك شأن غيرها من اللغات. وآية ذلك أن الأدب لم يجتل ذاته أو يتأمل وجوده. كان يتأمل مجازاته أحيانا، ولكن دون أن يجاوز هذا التأمل الجزئى إلى التأمل الكلى فى وجوده اللغوى نفسه. وقد حدث ذلك حين انقسم الأدب على نفسه ليغدو فاعلا للتأمل ومفعولا له، ذاتا فاحصة وموضوعا للفحص فى آن. هكذا أصبح الأدب يلفتنا إلى مدلوله بوصفه «أدب موضوع» ننتقل من داله إلى مدلوله، وفى الوقت نفسه يلفتنا إلى حضوره الذاتى من حيث هو «أدب شارح» توقفنا دواله على حضوره الذاتى فى دلالة موازية.

والواقع أن تحليل هذا الازدواج، فضلا عن أدواته المنهجية، إنما يكشف عن إفادة بارت من علم اللغة البنيوى الذى أفاد، بدوره، من فلاسفة الوضعية المنطقية، خصوصا رودلف كارناب الذى ميز (فى كتابه المهم «مقدمة إلى علم الدلالة») بين ما أطلق عليه لغة الموضوع Object Language واللغة الشارحة Metalanguage (وهى الترجمة التى اعتمدها

المرحوم زكى نجيب محمود فى كتابه «خرافة الميتافيزيقا» الذى كان أول تقديم عربى لفلسفة الوضعية المنطقية، حين صدر فى القاهرة ١٩٥٣). وكان كارناب يمايز بهذا التقسيم بين اللغة التى تشير إلى الأشياء إشارة الكلمات التى أكتبها إلى موضوعها الذى هو خارج حضورها الكتابى أو الصوتى، واللغة التى تشير إلى نفسها، كما يحدث حين أتحدث باللغة العربية عن اللغة العربية مثلا، أو أصف بها غيرها من اللغات شارحا أجروميتها. ويمكن، على أساس من هذا التمييز، النظر إلى علم الدلالة، أو غيره من فروع علم اللغة العام، بوصفه لغة شارحة موضوعها اللغة التى يقوم علم الدلالة بتحليلها من زوايته.

هذا التمييز نقله رومان ياكوبسون الذى تأثر به رولان بارت كل التأثر، وبسطه فى دراساته البنيوية الشهيرة، خصوصا ماكتبه عن «أنماط الحبسة» والصلة بين «علم اللغة والشعرية». وكان ياكوبسون بنيويا تماما فى هذه الدراسات، يبحث عن علاقات النسق أو النظام التحتى الذى يفسر به الظواهر بنيويا، من حيث هى ظواهر دالة بنفسها على وجودها المحايث.

ولكن المفارقة أن اكتشاف هذا الازدواج فى الوظيفة اللغوية قاد -على نحو غير مباشر- إلى التشكيك فى المبدأ البنيوى المنعزل على نفسه. وذلك عندما تأسست، بفضل هذا الازدواج، لغة شارحة على المستويين الأدبى والنقدى على

السواء. أعنى الكيفية التى انتقل بها الأدب من حال إلى حال جعلته يطرح السؤال على ذاته بالطريقة نفسها التى وضع بها النقد ذاته -من حيث هى موضوع- موضع المساءلة. هكذا خرج الأدب من سجن اللغة التى تشف عن موضوعها دون أن تلتفت إلى حضورها إلى أفق اللغة التى تخضع نفسها - قبل موضوعها- إلى فعل المساءلة، والتى لاتكف عن هذا الفعل فى كل لحظة من لحظاتها.

وبقدر ماكان هذا التحول نقطة انطلاق من البنيوية إلى مابعد البنيوية فإنه كان نقطة انطلاق من الحداثة إلى مابعدها، خصوصا بما أثمرته اللغة الشارحة من أسئلة أفضت إلى خلخلة مفاهيم المركزية والغائية على السواء. وهى أسئلة استبدلت بمنطق اليقين المذعن إلى طبيعية الكتابة ضرورة الوعى الضدى بحضورها، وانتقلت - فى الوقت نفسه - من الخدر اللاشعورى بوجود الأدب إلى الشعور الحاد بوجوده من حيث هو حضور.

هذا التحول نفسه هو الذى جعل رولان بارت يتخلى، تدريجيا، عن الوهم العلمى الذى أشاعته البنيوية فى مطلع أمرها، حين وعدت بالوصول إلى القوانين الأساسية المحايثة للأدبية أو الشعرية. وحين أخذ بارت يسلط عينيه على مبدأ اللغه الشارحة ودورها الوظيفى فى الأدب والنقد حدث أكثر من تحول: انتقال من يقين البنيوية إلى نقض مابعد البنيوية، وانتقال عدسة الناقد من التركيز على أدب الموضوع إلى

الأدب الشارح، وتحول فى صورة الأدب المدركة نفسها، على نحو يسحب من صدارة الصورة الأدب الذى يقتصر على الإيماء إلى مدلوله، ليحتل هذه الصدارة الأدب الذى يشير إلى حضوره الذاتى من حيث هو لغة، والذى يفرض تحليل ما تنطوى عليه إشارته الذاتية من دلالة.

هكذا أخذ بارت يلاحظ، فى المقال القصير الذى أشرت إليه، أن الأدب قد أخذ ينطق نفسه فى الوقت الذى ينطق غيره. ويحاول بارت التأريخ لذلك وتبريره، حين يرجع هذا التحول إلى صدمات الوعى البرجوازى، تلك الصدمات التى دفعت الأدب إلى أن ينظر إلى نفسه ويدرك ازدواجه، من حيث هو موضوع وفحص لهذا الموضوع، وتلفظ وتلفظ عن ذلك التلفظ، أو من حيث هو أدب موضوع وأدب شارح. وكانت مراحل التغير فى مستويات الوعى الذاتى للأدب متعددة، فيما يراها بارت الذى يرد بداياتها إلى الوعى الحِرفى بالنسيج الأدبى المصفى إلى درجة الوسواس عند فلوبير. ومن هذا الوعى عند فلوبير إلى الإرادة البطولية لتحديد الأدب ونظريته عبر الممارسة الأدبية عند مالارميه. وتلى ذلك محاولات بروست فى خلق كتابة مراوغة بواسطة الإرجاء المستمر، وذلك بإعلان الشروع فى الكتابة وجعل هذا الإعلان نفسه أدبا. ويعقب ذلك التضعيف المتعمد المنظم للانهائية معانى لغة الموضوع دون تشبث بأى معنى من المدلول، على نحو مافعلت السريالية. وأخيراً، المحاولة المقلوبة

لتقليص المعانى فى محاولة تحقيق وجود اللغة الأدبية بواسطة حيادها (غير البرئ فى النهاية) على نحو ما فعل آلان روب جرييه.

ويخلص رولان بارت من عرض المحاولات السابقة (التى يكررها فى أكثر من دراسة، وبخاصة مقاله التأسيسى عن "موت المؤلف») باستنتاج دال مؤداه أن كل المحاولات التى يشير إليها تسمح لنا بأن نحدد القرن الذى نعيش فيه (المائة سنة الأخيرة) على أنه قرن السؤال: ما الأدب؟ وقد أجاب سارتر عن السؤال من الخارج على نحو يمنحه وضعا أدبيا ملتبسا فيما يرى رولان بارت. المهم أن هذا السؤال انطلق من الداخل لا الخارج، من حضور الأدب الذاتى لا من المدلولات الخارجة عن الأدب، من الحافة القصوى للأدب، فى ذلك المجال المقارب الذى يبدو معه الأدب كما لو كان يقوم بتدمير نفسه بوصفه لغة موضوع، دون أن يدمر نفسه بوصفه لغة شارحة، وممارسة اللغة الشارحة بوصفها لغة موضوع جديدة. وذلك وضع ترتب عليه دخول الأدب الأوروبى بعامة، والفرنسى بخاصة، فى المائة سنة الأخيرة، إلى حومة مباراة خطرة مع موته، مباراة هى ممارسة تجريبية للموت ومعايشة له. ويضرب بارت مثالاً على ما يقصد إليه بقوله إن أدبنا (الأدب الأوروبى بالطبع) صار شبيها بشخصية إرفيل فى مسرحية «إفجينيا» التى كتبها راسين، تلك البطلة التى تموت حين تعلم من هى، فى حين أنها تعيش بواسطة بحثها

عن هويتها. هذا الموقف يحتم وضعا مأساويا حقا. فمجتمعنا (المجتمع الأوروبى) الذى يحبس نفسه فى مأزق تاريخى لايسمح لأدبه إلا بأن يسأل السؤال الأوديبى: من أكون؟ وبالطريقة نفسها يحرم عليه السؤال الجدلى: ماذا يجب عمله؟ وليست حقيقة هذا الأدب فى نظامه العملى أو حتى فى النظام الطبيعى. لقد أصبح هذا الأدب قناعا يشير إلى نفسه.

ولعلى فى حاجة إلى تكرار القول بأن هذه الأفكار التى انطوى عليها مقال رولان بارت تنتمى إلى مابعد البنيوية أكثر من انتمائها إلى البنيوية، وأنها تؤسس لما بعد الحداثة أكثر من تأسيسها للحداثة، فالإشارة واضحة إلى حضور الكتابة بما يعنى موت المؤلف أولاً، وإلى ازدواج الكتابة على نفسها بما يعنى أولوية الأدب الشارح ثانيا. وحين يضفر بارت بين المستويين فإنه لا يتوقف عن تصور "الكتابة" بوصفها تدميراً لكل صوت وكل نقطة أصل، فالكتابة هى المكان المحايد المركب المعتم الذى تضيع فيه نواتنا فيما يقول بعد ذلك، المكان السالب الذى تضيع فيه هويتنا، ابتداء من هوية الجسد الذى يكتب.

وإذا كان هذا الفهم للكتابة يعنى موت "المؤلف" بمعناه التقليدى أو الرومانسى، حيث المؤلف هو الخالق للنص وعلة معناه وحضوره الذى هو ظل لحضور هذا المؤلف الواحد الأحد، فإن هذا الفهم يؤسس لنوع جديد من الكتابة،

كتابة الوعى الضدى التى تطرح السؤال على نفسها فى الوقت الذى تطرحه على غيرها. إنها كتابة الأزمة. والكتابة الإشكالية. الكتابة التى لا تبدأ من اليقين والإذعان بل تبدأ من السؤال، من لحظة الشك فى نفسها وما حولها، والتى ترى أن طرح سؤالها على نفسها لا يقل أهمية عن طرحه على غيرها. وهى، حين تبدأ بسؤال الهوية، تؤسس لسؤال الوجود، فسؤالها القائل: ما أكون؟ هو مقدمة لتحديد قدرتها على الإجابة عن السؤال القائل : ماذا يمكن أن أفعل فى هذا الوجود؟ وسواء تحدثنا عن سؤال الهوية أو عن سؤال الوجود فإن السؤالين يظلان مشيرين إلى حضور الكتابة من حيث هى مفعول يستقل عن فاعله ليغدو فاعلاً مستقلاً، فاعلاً ينفصل معه صوت الكتابة عن أصله، ويمارس وجوده الذاتى المستقل بعيداً عن هيمنة الأصل الواحد أو العلة الأولى.

وهكذا ينتهى رولان بارت إلى أن فضاء الكتابة فضاء للارتحال وليس التنقيب، لأن تدمير الكتابة لفكرة الصوت الأوحد، ونقضها لمبدأ الأصل الواحد، لا يجعل منها مستودعا لأسرار سابقة، أو خزانة لمعان موضوعة سلفاً، وإنما يجعل منها شبكة من العناصر الفعالة، العناصر التى تتآزر علاقاتها فى تشكيل معان لا يكف القارئ عن إنتاجها، ولا تكف المعانى نفسها عن التجلى والظهور نتيجة فاعلية القراءة من ناحية، ونتيجة وضع القارئ فى شبكة الكتابة نفسها من ناحية ثانية، وأهم من ذلك ازدواج الكتابة الذى يفرض ازدواج القراءة من ناحية أخيرة.

حضور الكتابة

"لم يعد السؤال اليوم عن الكاتب والعمل وإنما عن الكتابة والقراءة". هكذا كتب فيليب سولرز منذ عهد قريب، محددا نقطة تحول حاسمة فى مجرى الأدب ونقد الأدب على السواء. أما مفهوم القراءة فقد احتل مكان الصدارة، واستبدل آليات القراءة وأعرافها بنواهى الكاتب ومقاصده، وذلك على نحو انتقل بمجال الاهتمام من المؤلف بوصفه المصدر الأعلى للعمل، وركزه على القارئ بوصفه عنصراً فاعلاً فى شبكة من أعراف القراءة بوصفها نشاطا مستقلاً، له آلياته المستقلة عن مقصد المؤلف الكاتب الذى ينفصل عن عمله لحظة صياغته. والمسافة جد قريبة بين الانتقال من الكاتب إلى الكتابة، ومن العمل إلى القراءة، بل يمكن القول إن كل انتقال منهما وجه للآخر فى عملية متوازية الأبعاد.

الانتقال من الكاتب إلى الكتابة يعنى التوقف عن النظر إلى العمل بوصفه وثيقة دالة على نوايا المؤلف، والانصراف عن تصور هذا العمل بوصفه مجرد صيغة اتصالية لأفعال الكلام، صيغة تردنا دائما إلى أصلها الأول السابق عليها، أو علتها الغائية التى تتحقق بتمام الفعل

الاتصالى لدى من يقوم باستقباله، كما لو كان العمل ينقلنا، فى كل الأحوال، من واقعه الشفاف أو المرآوى، المكتمل قبل استقباله، إلى واقع سابق عليه، يبين عنه إبانة لاحقة، أو يعكسه بعد إنجازه المكتمل من قبل. والتحول عن هذه الصيغة يعنى التوقف إزاء الكتابة نفسها من حيث هى حضور ذاتى، وذلك بالمعنى الذى وصف به "رولان بارت" "الكتابة" بأنها تدمير لكل صوت، ولكل نقطة أصل، قاطعا بذلك الحبل السرى الذى يصلها بما قبلها، صلة العمل الأدبى بصانعه الأصلى، ويحررها فى علاقتها بغيرها، من حيث هى حضور مستقل ليس من قبيل المظهر لحقيقة سابقة عليه. إن التفكير الغائى فى تصور علاقة العمل بما قبله، مجلى آخر من مجالى ما يطلق عليه چاك ديريدا "مركزية اللوجوس"، حيث الإيمان بميتافيزيقا الأصل الواحد: العلة الأولى، المركز الأوحد، غاية الغايات، الجوهر، الأساس، الحقيقة الكاملة وراء المظاهر المتغيرة، بؤرة البنية الثابتة. وكلها صفات تندرج تحت مركزية اللوجوس، وتشير إليه، وتؤكد سالبه الذى يعاديه النقد المحدث الذى يجاوز، بدوره، البنيوية فى تصوراتها المنغلقة عن العمل الأدبى. هذا التفكير الغائى فى فهم العمل الأدبى، من حيث علاقته بأصل واحد سابق عليه أو لاحق، هو ما ينفيه رولان بارت، وچاك ديريدا، وفيليب سولرز، وچوليا كريستيفا، وچاك لاكان، من الذين يؤكدون بمصطلح "الكتابة" حضورها الذاتى، ابتداء من الوجود الفيزيقى الذى تجسده الكلمات فى لحظة نقشها

منفصلة عن الذى نقشها، أو الذى كتبها، أو الذى خطها، وانتهاء بالمعانى المرجأة لهذه الكلمات التى لا تكف عن إثارة الاختلافات الدلالية.

هكذا يفهم بارت الكتابة بوصفها تدميراً لكل صوت أصلى أو كل نقطة أصل، ويحررها فى علاقتها بالقارئ، ويرى فيها المكان المحايد، المركب، السالب، الفضاء الذى تضيع فيه الهوية المسقطة للقارئ أو الهوية المتخيلة للكاتب، فالكتابة هى الفضاء الذى لا يتردد فيه معنى "لاهوتى" واحد يبدو كأنه رسالة للمؤلف - الإله - بل الفضاء المتعدد الأبعاد الذى تمتزج وتصطدم فيها آثار متباينة ومعان مرجأة ودوال حائمة ومدلولات سرعان ما تنقلب إلى دوال لاتكف عن التولد. هذا الفهم ليس بعيداً عن ما يقوله چاك ديريدا نفسه حين نفى عن «النص» أن يكون مجرد كيان منجز للكتابة، أو محتوى ينغلق عليه الكتاب أو هوامشه، وجعل النص -كالكتابة - شبكة اختلافية لاتكف عن توليد المعانى المرجأة.

وعداء چاك ديريدا لما سماه «مركزية اللوجوس»، أو مركزية العلة الأولى أو العقل الأول أو «الكلمة» فكلها ترجمات ممكنة، لايقل عن عدائه لما أطلق عليه اسم «مركزية الصوت» فى هذا السياق، وذلك فى مجال تصور الكتابة المنقوشة أو المطبوعة بوصفها ترجمة للصوت السابق عليها، تسجيلا لحضوره الذى تتحول به الكتابة إلى ظل له أو شبح من أشباحه. إن التقديم الفيزيقى للنص، ونقش كتابته على

الصفحات، يمنحانه من الثبات ما يفصله عن المحيط العادى للاتصال الكلامى، أو ما يجاوز به منطقة التوصيل الكلامى. ولهذا الانفصال دلالته التى يضيفها جاك ديريدا إلى دراسة الأدب، ويفتح بها أفقا جديدا واعدا. وإذا كانت هذه الدلالة لا تأخذ حقها من الظهور الكافى فذلك يرجع، فيما يذهب ديريدا، إلى أن تصور الكتابة بوصفها فرعا من «الكلام المنطوق» إنما هو تصور عميق الجذور فى ميتافيزيقا الثقافة الغربية. يضاف إلى ذلك أن هذا التصور مجلى من مجالى ما يطلق عليه اسم «ميتافيزيقا الحضور». وهو نوع التفكير الذى يقصر «الحقيقة» على كل ما هو حاضر حضورا مباشرا إزاء الوعى بأقل قدر ممكن من التوسط، شأن «الكوجيتو الديكارتى» الذى تستدل به الذات على وجودها من حضورها المباشر إزاء نفسها، فالأشياء المدركة إدراكا مباشرا لها الأولوية المطلقة فى هذا النوع من التفكير. إنه تفكير يسند أفكار الحقيقة والواقع إلى حلم بعالم لا حاجة فيه إلى أنساق لغوية متوسطة، أو إدراك يتوسط بين الذات وموضوعاتها، بل يغدو كل شئ فى هذا العالم دون فاصل يفصل بين الشكل والمعنى. والتفسير، فى هذا النوع من التفكير، هو مسألة إحضار ما هو غائب، واستعادة الحضور الأصلى الذى هو المصدر وحقيقة الشكل الموجود. ويترتب على ذلك فهم الكتابة بوصفها ترجمة لأصل منطوق، وتفسيرها بواسطة الانتقال من الكلمات لاكتشاف المعنى

الذى كان حاضرا فى ذهن المتكلم لحظة الكلام، وتحديد ما كان لدى هذا المتكلم.

وإذ يرفض ديريدا هذا النوع من التفكير فإنه يعلن حضور الكتابة، ويبشر بأفق جديد هو «الجراماطولوجيا» أى علم الكتابة من حيث هى نقش، وعلامات مستقلة بحضورها، منفصلة في وجودها عن صانعها منذ اللحظة التى تنتقش فيها.

ويقول ديريدا إن كونى أكتب، يعنى أنى أنتج علامة تؤسس، بدورها، نوعا من الآلية الإنتاجية التى لايمنعها غيابى، من حيث المبدأ، عن أداء وظيفتها، بأن تمنح نفسها للقراءة وإعادة الكتابة على السواء. إن الكتابة، لكى تكون كتابة، لابد أن تستمر فى أن «تفعل»، وأن تكون مقروءة حتى لو كان ما نسميه مؤلف الكتابة غائبا، أو لم يعد يدعم ما كتبه، وما يبدو أنه وقع عليه. وبالنظر إلى الكتابة، فإن موقف الكاتب أو الضامن هو موقف القارئ أساسا، لا ميزة لأحدهما على الآخر فى الرتبة بالقياس إلى معنى الكتابة، لأن تدمير أحادية البعد التى تعلو بالأول على حساب الثانى تسقط نفسها على الثانى الذى قد تعلو به مركزية اللوجوس فى مجلى مراوغ من مجاليها. ولذلك فإن ضياع الصوت الواحد، الأصل الواحد، يعنى ضياع السلطة الواحدة المهيمنة على لحظات الإرسال والاستقبال على السواء. ومن ثم إطلاق سراح فاعلية الاختلاف والإرجاء، على نحو غير

شخصي أو ذاتي، يجاوز أي احتمال ممكن لسلطة تقصر الكتابة على أي بعد أحادي إرسالا أو استقبالا.

هذا الفهم الجديد الذي ينطوي عليه فكر جاك ديريدا يؤكد دلالة جديدة لحضور الكتابة، من حيث هي بنية تكرار لكتابة تعيد نقش حضورها، منقطعة عن أي شكل من أشكال المسؤولية السابقة المطلقة، ومنقطعة عن أي وعي يمكن أن يكون سلطة مطلقة. إن الكتابة تغدو يتيمة، منفصلة عن غيرها منذ لحظة ولادتها، أو لحظة انفصالها عن الأب الذي يدعمها. وتختلف درجات اليتم في الكتابة ابتداء من هذا الانفصال عن الصوت الذي بدأت به، والذي فارقته منذ أن انتقشت على الورق. وقد يكون هذا الخلاف مجالا لنظرة مغايرة إلى قضية الأنواع الأدبية، وعلاقتها بأجناس الكتابة غير الأدبية. ولكن يظل ما تنطوي عليه الكتابة من قيم اختلافية، ومعان مرجأة بسبب الطبيعة التكرارية اللامحدودة للآثار المضمنة في الكتابة، يظل ذلك كله علامة على حضور متميز لآثار تحملها الكتابة وآثار لا تكف عن الظهور والتولد ضمن فاعلية الاختلاف والإرجاء، وبسببها، وفي موازاتها في آن. هكذا، يقول رولان بارت إن الكتابة هي الوصول، عن طريق نزعة لا شخصية ابتداء، إلى نقطة ليس فيها سوى اللغة التي تقوم وحدها بالعمل والأداء، وليس «أنا» بعينها تنسب إلى هذا الشخص أو ذاك انتساب العمل أو معنى العمل إلى أصل واحد أو واحد أحد.

ويترتب على هذا الفهم أن معنى الجملة لن يغدو شكلا أو جوهرا حاضرا فى لحظة إنتاج الكتابة، أو يقع وراءها كما تقع الحقيقة التى تنتظر من يقوم بالكشف عنها، وإنما يغدو المعنى سلسلة من التطورات التى تنتج عن الحضور المستقل للكتابة، بوصفها شبكة اختلافية دلاليا من ناحية، وشبكة من الآثار المتناصة التى تصلها بعلاقات الماضى والحاضر ومن ثم المستقبل من ناحية ثانية.

قد تختلف الطبيعة العلائقية من شبكة إلى أخرى، داخل أنواع الكتابة المتعددة، ومن ثم تختلف أعراف القراءة. ولكن تظل الكتابة، دائما، بحكم طبيعتها الاختلافية وخصائصها المتناصة، حمالة أوجه، ولادة معان، تقوم على نوع من الإرجاء المستمر للمعانى التى لاتكف عن التبدل. ولذلك يرى ديريدا فى الاختلاف différance لازمة من لوازم الكتابة ويتهجاه بحرف (a) ليؤكد المعنى المرجأ الذى لايدرك إلا داخل اللغة المكتوبة، ويوضح العلاقة بين الاختلاف dif-férance والإرجاء deferment، لكى يبرز حضور الكلمة المكتوبة من حيث هى موضوع فى ذاتها، ومن حيث ما تختلف به عن المعانى التى تؤجلها فى لعبة الاختلافات التى تجعلنا ندرك، دائما، أن النص الأدبى يمكن أن يعنى العديد من الأشياء.

قد نختلف مع ديريدا، حين يمضى بأطروحته خطوة أبعد، ويحاول إثبات أن الملامح التى عزلها أولا فى الكتابة

حاضرة فى الكلام الذى يجب إدراكه حسب نموذج الكتابة. وذلك مافعله جوناثان كوللر فى ما كتبه عن ديريدا، وما توقف عنده تيرى إيجلتون وغيره من نقاد ديريدا الذين أفادوا منه فى الوقت نفسه.

ولكن يبقى لديريدا أنه نقل «الكتابة» من مستوى الغياب إلى مستوى الحضور، ومنحها من الوجود فى الوعى النقدى ما لم يكن لها من قبل، وأضاف إلى الحدوس التى بدأ بها رولان بارت ماجعل رولان بارت نفسه يجاوز الأفق الأول الذى بدأ به الكتابة عن الكتابة. وقراء بارت يذكرون بلا شك ما استهله فى «درجة صفر الكتابة» (سنة١٩٥٣) حين أكد أن لكل أشكال الكتابة آثارها الباقية المجافية للغة المنطوقة، «فالكتابة لغة مصلّدة تحيا وجودا مستقلا». وليست وظيفتها مقصورة على نقل الأفكار أو توصيلها، فهى تجاوز ذلك بما تفرضه علينا، بواسطة وحدتها الصلدة وظلال علاماتها، من صورة شكل لغوى تَشَكَّلَ قبل اختراعها، فما يؤسس التضاد بين الكتابة والكلام هو أن الكتابة تبدو رمزية دائما.

وعندما أضاف ديريدا إلى هذه الحدوس تأسيسه النظرى الفلسفى لما سماه «علم الكتابة» (أو الجراماطولوجيا)، أصبحت الكتابة ملازمة لخاصية النقش، علامة توجد فى العالم، وتحقق الوجود الذاتى بواسطة صلابتها، وبواسطة استقلالها الظاهر وإنتاجها لمعنى هو

معنى مرجأ فى كل لحظة. وبذلك تحتاج الكتابة إلى تفسير دائم، وعلى نحو أدق إلى تفاسير متكثرة لايمكن لواحد منها أن يزعم أنه الأحق أو الأصل أو المركز أو البؤرة، فالكتابة من حيث هى حضور نفى لكل أصل ومركز أو بؤرة. إنها شبكة الاختلافات التى لاتنطوى على ميتافيزيقا المركز الأول أو التوقيف على أصل أو رئيس. وهى قرينة «النص المنفتح» الذى قصد إليه چاك ديريدا، حين قال: «إن النص لم يعد الكيان المنجز للكتابة، لم يعد مجرد محتوى ينغلق عليه الكتاب أو هوامشه، وإنما هو شبكة اختلافات، نسيج من الآثار التى لاتكف عن الإشارة إلى شئ غيرها، أى الإشارة إلى آثار اختلافات أخرى».

ولاتفتح هذه الكلمات أفقا جديدا لفهم الكتابة، من حيث هى حضور فحسب، بل تضيف إلى هذا الحضور وعيا جديدا بالنص، وعيا لايفهم النص إلا من خلال تناصه الذى ينسرب فيه الاختلاف والإرجاء كما ينسرب النسغ فى لحاء شجرة سحرية لاتكف عن التحول والتغير.

وإذا كان التناص يمثل نفيا لمفهوم البنية المنغلقة على نفسها، المنقطعة فى وجودها عن كل ما حولها، فإن مفهوم الكتابة نفسها، على النحو الذى يؤكد حضورها الاختلافى، ينطوى على نفى لفكرة البنية نفسها بمعناها البنيوى الشكلى. إن البنية تفترض دوما فى تصورها الشكلى وجود مركز، أصل، مبدأ ثابت، علة أولى، وتراتب للمعانى. وكل هذه

الأشياء تغدو موضوعا للمساءلة والنقض، والوعى الضدى، بواسطة مفهومى الاختلاف والإرجاء الملازمين للمفهوم الأعم للكتابة.

ويمكن القول بعبارة أخرى إنه اذا كان النص المنغلق على نفسه لازمة من لوازم البنيوية الشكلية، فى بحثها عن شعرية مغلقة، فإن النص المنفتح على ما عداه، وعلى غيره من آلاف النصوص، هو لازمة من لوازم ما بعد البنيوية، ولوازم مابعد الحداثة فى الوقت نفسه، لازمة تنتقل بها الكتابة بواسطة لازمتى الاختلاف والإرجاء إلى حضور مغاير للأدب ولغته الشارحة على السواء، وهو حضور يجعل من مكان الكتابة - كما يشير رولان بارت - مكانا للارتحال فى أفق لايحد.

هذا الأفق الذى لايحد يرتبط فى النهاية بما تنطوى عليه الكتابة من خاصية ملتبسة، بسبب ما يمليه الاختلاف والإرجاء، وهى خاصية تتجلى فى أن الكتابة لاتكف عن وضع معنى لكى لاتكف عن تبخيره وإطلاق سراحه. وإذ تؤكد هذه الخاصية ثورية الكتابة، فى سياق رفضها لأن تعزو سرا أو معنى مطلقا إلى النص أو إلى العالم من حيث هو نص، فإن هذه التورية تطلق عنان ما يسميه رولان بارت «النشاط المضاد للاهوت». وهو نشاط ثورى بحق فيما يرى، لأن رفض تثبيت المعنى هو رفض للأرباب الوثنية وأقانيمها التى تتحول إلى سلطة تقمع مراح الإنسان فى ملكوت الكتابة -الفعل- الخلق- العالم.

مفهوم النص
الدلالات القديمة

تشير كلمة «النص» -من حيث دلالتها اللغوية القديمة- إلى ماهو متعين أو محدد، وما هو ظاهر أو بارز، وما هو شائع أو مشهور، وما هو مستقصى، وما هو منسوب إلى أصل يرتد إليه كما ترتد النتائج إلى مسبباتها. وقد قال اللغويون قديما إن «النص» هو الإسناد إلى أول، وهو التعيين على أصل. وروى عن الأزهرى قوله: نصّ كل شئ منتهاه وغايته. ومنه قيل نصصتُ الرجلَ إذا استقصيت مسألته عن الشئ حتى تستخرج كل ماعنده. وجاء فى «لسان العرب» قولهم: النصّ فى السير هو أقصى ما تقدر عليه الدابة. وفى حديث هرقل إنه ينصّهم أى يستخرج رأيهم ويظهره. ومنه قول الفقهاء «نص القرآن» و«نص السنة» أى مادل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام.

هذه الدلالات اللغوية القديمة توازيها مجموعة من المسلمات التى صاحبت استخدام كلمة «النص» بوصفها مصطلحا نقديا، ولم تفارقه فى سياقات استخدامه النقدى التى لم تفارق دلالته اللغوية القديمة. وأولى هذه المسلمات أن

النص هو المجال المحدد، المغلق، المكتفى بنفسه من حيث دلالته، المقصد الواحد الذى ينطوى على مركز ثابت تنبثق منه كل الأطراف. وثانية هذه المسلمات أن النص هو الواضح الظاهر، الجلى البين الذى لايحتمل الغموض أو يقبل الإبهام، كيان شمسى الدلالة، شفاف كالزجاج الذى يبين عما وراءه أوضح إبانة. وثالثة هذه المسلمات أن النص أحادى الدلالة، لاتتعدد معانيه، ولاتتكثر مدلولاته، أو تتعقد العلاقة بين داله ومدلوله. إنه ينطلق كالقذيفة من مصدر أوحد إلى هدف واحد. ووظيفته التى هى التوصيل لاتنفصل عن أحادية المركز الأصلى للإرسال الذى انطلقت منه، تبدأ من نقطة محددة لتنتهى إلى نقطة محددة، ولاتميل إلى المراوغة أو الالتباس بين النقطتين، فما فيه نص ليس فيه اجتهاد، وما قُصد إلى إرساله هو بعينه مايتم استقباله. والخلاف بين نقطتى الإرسال والاستقبال هو الخلاف بين الضوء وانعكاسه، بين الصوت وصداه. قد يعنى ذلك أن النص يشحب لحظة الوصول، عبر رحلته التوصيلية التى قد تنقص منه، ولكن الأصل الثابت يظل باقيا، والجوهر الواحد يظل محتفظا بأحاديته.

وتقود هذه المسلمة إلى ما يلازمها، حيث تقترن أحادية المعنى بأحادية العلة، سواء على المستوى المحايث فى النص، من حيث توليده لمعناه، أو على المستوى المفارق، حيث يقودنا النص إلى ماهو قبله، ويتصل به اتصال المعلول بعلته، أو النتيجة بسببها. هكذا، أصبح النص مصنوعا يشير إلى

صانعه الواحد، خالقه الأعلى الذى يرجع إليه وجوده، ومالكه المهيمن عليه بحكم سبقه فى الوجود والرتبة أو القدرة على الصنع. والمسافة جد قريبة بين هذا الفهم وتصور النص من حيث حال وجوده، أو حال تعرفه، فهو ينتقل انتقالا كاملا من حضور قبلى سابق إلى حضور بعدى لاحق، من وضع أشبه بعالم الممثول إلى وضع أشبه بعالم المثال إذا تحدثنا بلغة الباطنية، أو من وضع أشبه بعالم الحقائق إلى وضع أشبه بعالم المظاهر إذا تحدثنا باللغة الأفلاطونية. الانتقال، فى الحالين، انتقال من كمال الوجود إلى مجلى الوجود. والمسافة مابين الأول والثانى، فى الحالين، هى المسافة التى لايتغير فيها النص، من حيث ما يجسده من رمزية الأصل الذى لايتبدل، بفضل مايتجسد به من عناصر للثبات تبقى عليه كيانه مابين حَالَىْ وجوده، بحيث لاتؤثر النقلة بين الحالين عليه من حيث هو معطى مكتمل سلفا.

ولذلك تصور الكلاسيون النص بوصفه مرآة للعالم الخارجى، صورة تحاكى حضورا موجودا من قبل أن تعكسه المرآة. والعلاقة بين الأصل والصورة شبيهة بالعلاقة بين الوعاء وما يحتويه، بين الثوب وما يضمه، بين المرآة وما تعكسه. وكان تشبيه العمل الادبى بالمرآة الصافية، الواضحة، الرائقة، المجلوة كمرآة الغريبة، يعكس هذا البعد الدلالى من فهم النص، بالقدر الذى كان يتجاوب مع تشبيه الوعاء – الثوب/ ومحتواه، فى الإشارة إلى الوجود المسبق

الذى ينقله العمل الأدبى أو يحاكيه النص. وليس هذا البعد الدلالى بعيدا عن التعبيريين الذين فهموا النص بوصفه صورة منعكسة أخرى عن موجود داخلى، سبق اكتماله فى الشعور أو الوجدان، من قبل أن يعكسه النص الذى انقلب إلى مرآة للداخل بعد أن كان مرآة للخارج، وظل فى الحالين صورة لأصل سابق، محاكاة لمعطى مكتمل من قبل، تعبيرا عن حضور ينسخ نفسه بالنص عليه.

وقد لزم عن هذا التصور مفهوم عن المؤلف لايفترق فى أحادية بعده عن مفهوم القارئ. وتقترن أحادية البعد فى مفهوم المؤلف، داخل هذا السياق، بالعلة الواحدة، بالخالق الواحد، بتصور المؤلف من حيث هو تكرار بشرى للعلة الأولى بمعناها المطلق فهو، وحده، الذى يرجع إليه كل شئ فى النص. وهو، وحده، مفتاح فهم النص لأنه علة وجوده وسبب خلقه. وحين يستمد النص أحادية معناه من أحادية خالقه، أو صانعه، فإن وظيفة النص الأولى تتحدد فى نقل المعنى الواحد الأحد الذى أودعه فيه المؤلف الصانع بما لايحتمل اللبس أو الإضافة أو النقض أو الاجتهاد.

هذا الفهم لعلاقة النص بمؤلفه، من حيث هو صانعه الأوحد، هو الذى نفى عن «النص» فى النقد القديم إمكان «التناص» مع غيره من النصوص، وذلك بالمعنى الذى يؤثر على وحدانية المؤلف الصانع، وينكفئ بالنص على ذاته كما يرده إلى صاحبه الأوحد. وقد حرصت البلاغة القديمة على

أن تبين عن حدود كل نص في علاقته بغيره بما يرد كل نص إلى صاحبه، بواسطة مجموعة من المصطلحات الوصفية التي تؤكد الملكية، وترد كل مجتزئ من المصنوع إلى صانعه الأصلي في كل الأحوال. هكذا، تحدثوا عن «الاقتباس» وقسموه إلى ثلاثة أقسام: مقبول، ومباح، ومردود وتحدثوا عن «التضمين»، وخصوا «حسن التضمين» بالإبانة عن المأخوذ منه، ورد المصنوع المضمن في مصنوع جديد إلى صانعه الأصلي، على نحو ما أبان ابن المعتز عن العباس ابن الأحنف الذي نقل عنه البيت الثاني من بيتيه:

وهأنذا مستعذب متنصل كما قال عباس وأنفي راغم
تحمل عظيم الذنب ممن تحبه إن كنت مظلوما فقل: أنا ظالم

وكان هذا الحرص على رد كل «مقتبس» أو «مضمن» إلى صاحبه هو الوجه الآخر من الحرص على تتبع أنساب النصوص، والتأكد من أنها صليبة في أعراقها، خالية من النحل أو السرقة، كأنها الخيل العتاق والسلالة كريمة الأصلاب في نقائها الذي لايقبل الدخيل. وكثرة المصطلحات الوصفية الدالة على السرقات، في البلاغة العربية القديمة وكتبها النقدية، إنما هي دلالة أخرى على الهالة التي اكتسبتها فكرة المؤلف الصانع الواحد الأوحد الذي يرتد إليه كل وجود النص المصنوع وحضوره. إنها دلالة على رغبة دفينة في عدم التشريك بالأنا الأعلى لهذا

المؤلف -الصانع، وعدم إثبات ذوات أخرى فى المجال الفاعل لهذه الأنا، وهو التأليف أو الصنع. وإذا كان هذا المؤلف الصانع واحد لاشريك له، فى نصه، فإن وظيفة القارئ والناقد والبلاغى جميعا هى التأكد من تلك الوحدانية، وتنقيتها من كل ما يشوبها. وتلك رغبة ظلت مسؤولة عن التهوس فى إثبات الملكية بتصفية كل ما قد يشوب علاقة المصنوع بصانعه، ومحاصرة شوائب هذه العلاقة بمصطلحات تكاثرت عبر الزمن، عن السرقات والتضمين، وعن الابتكار والإبداع، وعن المعانى العقم والمعانى المفترعة.

ومن اللافت للانتباه أنه لم يتم الخروج على العلاقة الثابتة بين النص المصنوع وصانعه، تراثيا، إلا بالخروج على مفهوم المؤلف الواحد الأحد، وذلك ضمن الخروج على النص الأدبى الرسمى، النقلى، السائد، بكل ما انطوى عليه هذا النص من معنى «التوقيف» والإسناد إلى «رئيس أكبر». وقد حدث ذلك مع بلاغة المهمشين والمقموعين، وبواسطتها، تلك البلاغة التى استبدلت بالمؤلف الواحد المؤلفين المتعددين، وبالنص التوقيفى المغلق النص المفتوح الذى لاينكفئ على صاحبه فى صورة واحدة، بل تتعدد صوره بتعدد المجموعات التى لاتكف عن إعادة إنتاجه عبر العصور، تماما كما حدث مع «ألف ليلة وليلة» وغيرها من النصوص التى ظلت هامشية، لا تأبه بالتوقيف أو النسبة إلى مؤلف واحد.

ومعنى ذلك أن ثمة علاقة يمكن رصدها بين مفهوم النص المغلق الذى ينتسب إلى مؤلف واحد هو علة وجوده، تراثيا، وبين التصورات الاجتماعية السياسية، والفكرية النقلية، عن المجتمع المغلق الذى ينكفئ على حاكمه الأوحد، كأنه العلة الأولى لوجوده. إن العلاقة بين النص وصانعه الأوحد، فى مثل هذه التصورات، شبيهة بالعلاقة بين المجتمع وحاكمه، على مستوى الروابط السببية التى يغدو بها النص نتيجة لفعل سبق تصوره فى ذهن صاحبه، وعلى مستوى الروابط التراتبية التى تغدو بها قراءة النص استجابة إذعانية من القارئ المستقبل إلى المؤلف المرسل الذى يغدو صورة أخرى من الحاكم المطلق الذى لايقبل سوى الإذعان إلى سلطته المطلقة. وحين تنعكس هذه العلاقة، ويغدو النص - النتيجة سببا لنتيجة لاحقة، تظهر العلاقة بين النص نفسه والقارئ له من منظور مقارب، منظور يؤكد سطوة النص التى هى مجلى آخر من سطوة من ينتسب إليه تأليفا وصنعا، فتفرض سطوة النص طابع السلب على عملية استقباله، وطابع الدونية على فاعل هذه العملية، وذلك بالقياس إلى الفاعل الأول للنص الذى يظل -أعنى النص- يشير إلى صانعه بوصفه العلة الفاعلة فى كل الأحوال، ويشير إلى قارئه بوصفه المعلول المفعول به فى كل عمليات الاستقبال.

وإذا كانت هذه العلاقة تنطوى على ثنائية الأعلى والأدنى، فى عمليات الإرسال والاستقبال على السواء، فإنها تنطوى على معنى من معانى الملكية التى تتأكد بالعدد الوافر الوفير من المصطلحات البلاغية المتوارثة. والنص النفيس، مع وفرة هذه المصطلحات، هو النص الذى يدخل فى باب سلامة الاختراع من الاتّباع. يدل على صانعه دلالة السبب المباشر على النتيجة، ولايشرك به غيره، وينقل عنه دون قصور أو عجز، ويصله بالقارئ وصل الرسالة التى تنقل عن مرسلها مالا يجاوز المقصد الأول منها. وإذا كان لاحضور ذاتيا للنص، فى هذا الفهم، فإن حضوره الثانوى يسقط نفسه على القارئ الذى يغدو، بدوره، وسيطا سلبيا، مرآة أخرى ينعكس عليها المعنى، دون أن يقوم بخلقه أو صنعه. إن القارئ كالنص، فى هذه التصورات، كلاهما معلول للعلة الأولى التى هى المؤلف، وكلاهما يستمد حضوره من هذه العلة التى لاوجود لأخرى سواها.

وإذا كان النص ينقل ما نص عليه المؤلف، وما قصد دون أن يضيف له، فإن قيمته هى سلبه، من هذا المنظور، ماظل وجوده شبيها بوجود سطح المرآة الصافية التى تتسم بأمانة النقل، لكن دون أن يكون لها دور فيما تنقل. وسلب القارئ صورة أخرى من سلب النص. لا اجتهاد للقارئ مع النص، ولاقدرة له على الإسهام فى الإنتاج. إنه سجين

علامات التنصيص المضمرة أو الظاهرة. وإنجازه الذى يعنى قدرته على استخلاص المعنى المنصوص عليه تعنى، فى التحليل الأخير، عجزه عن الإضافة أو المشاركة فى صنع هذا المعنى.

ما صورة الناقد الملازمة لكل هذ المسلمات والتصورات؟ إنها صورة لاتختلف عن صورة القارئ كثيرا، فالناقد قارئ آخر. يستقبل ما يرسل إليه دون أن يكون له إسهام فى إنتاجه، مرآة أخرى تعكس مايقع على صفحتها دون أن تغيره، موصل أمين ينقل عن النص بلا إضافة إليه. ولكنه قارئ ممتاز يفترق عن القارئ العادى كميا لا كيفيا. ويرجع امتيازه إلى الجهد الزائد الذى يبذله فى الوصول إلى المعنى الأوحد للنص فى مستوياته الأعمق. وإذا كان المعنى موجودا فى النص، قبل مقاربته، كأنه السر الذى أودعه الصانع فى صنعته، فإن وظيفة الناقد هى الكشف عن ذلك الموجود من قبل، ذلك الكامن فى باطن النص كأنه جوهره المحايث فى المركز من بنيته التى هو كلمتها.

الناقد، فى هذه الصورة، أشبه بالغائص على الدُّرة اليتيمة فى بحر النص، يكد ويشقى إلى أن يصل إليها فى مكمنها النائى، بعيدا عن القراء العاديين. لكن الدرة اليتيمة موجودة قبل الكشف عنها، وتنتظر من يتحمل مشقة رحلة الوصول إليها فحسب. والفارق بين الناقد وغيره من النقاد،

فى التميز والقيمة، هو فى درجة القدرة ومداها، فى رحلة اكتشاف هذه الدرة اليتيمة التى اعتدنا أن نطلق عليها معنى النص، والتى ظللنا لسنوات طويلة نسقط عليها صفة التوحيد التى نعزوها إلى صانع النص -المؤلف الذى لايشاركه أحد فى ملكية صنعه.

لكن الناقد الذى يصل -كالغائص- إلى الدرة اليتيمة يكتسب من تفرد هذه الدرة، ومن تفرد صانعها فى الوقت نفسه، سلطة الجزم بامتلاك المعنى الوحيد للنص، وصفة اليقين بأنه لامعنى آخر للنص سوى هذا المعنى الوحيد، فيغدو الناقد هو الحكم الذى لابد أن ترضى حكومته فى كل الأحوال، والسلطة المرجعية الصارمة المخولة -دون غيرها- حق النطق باسم المؤلف الصانع. وحين يغدو نقد هذا الناقد مرآة ينعكس عليها المعنى الوحيد للنص يغدو الناقد نفسه مرآة تنعكس عليها صورة الصانع المرسل للمعنى الواحد الأحد. هكذا، يغدو النقد «سلطة» الناقد التى لاتعرف النسبية، أو تعترف بحق الاختلاف، أو تؤمن بحتمية التعدد، بل السلطة المتعالية للناقد الأعلى الذى ينطق المعنى الواحد الأحد للنص ويفرض الإجماع عليه والتصديق به على القارئ (القراء) الأدنى الذى لايملك سوى خنوع الاستسلام وسلبية الاستجابة والسمع والطاعة لما يلقى.

هذا المجلى الذى يتجلى به الناقد، من حيث تولّد صورته عن دلالة الرحلة التى يقوم بها، حين يكشف عن الدرة

اليتيمة، ومن حيث نيابته عن الفاعل الذى يحل محله فى المكانة والرتبة، ينطوى، بدوره، على معنى جذرى من معانى النص فى النهاية. هو معنى النسبة إلى أصل واحد، مركز واحد، علة واحدة، فالناقد «ينص» على معنى واحد، هو «المعنى» بألف لام التعريف أو ألف لام العهد، و«النص» فيما قال ابن الأعرابى قديما هو الإسناد إلى الرئيس الأكبر، وهو التوقيف، وهو التعيين على شئ واحد محدد لايقبل التغير أو التنوع أو الاختلاف.

من العمل الأدبى إلى النص

«إن نظرية النص لا يمكن أن تتم إلا مع ممارسة فعلية للكتابة». تلك كانت كلمات رولان بارت التى اختتم بها مقاله الدال بعنوان «من العمل الأدبى إلى النص»، وهو مقال يسجل التحول الذى طرأ على النظرة الحديثة التى كانت تهتم بحال وجود العمل الأدبى (على نحو ما حدثنا رينيه ويليك فى كتابه «نظرية الأدب» الذى أصبح من كلاسيات النقد الحديث) وانداياح هذه النظرة فى الاتجاه الأحدث الذى انتقل من مفهوم العمل الأدبى إلى مفهوم النص. هذا الانتقال يوازى تزايد الوعى المحدث بالكتابة، وتأكيد حضورها الذاتى على نحو متصاعد. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتشكل نظرية النص، فى كتابات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية على السواء، بواسطة اجتهادات مجموعة «تل كل» Tel Quel التى يمثلها رولان بارت وچاك ديريدا وچوليا كريستيفا (تلميذة بارت) وفيليب سولرز، منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وهى المجموعة نفسها التى أسست، بدرجات مختلفة، المعانى المحدثة لمفاهيم «الكتابة» وحضورها. ولذلك فإن ربط رولان بارت بين اكتمال نظرية النص والممارسة الفعلية للكتابة إنما هو مظهر آخر للصلة بين الاتجاهات

المحدثة في الأدب والنقد، خصوصا في المنطقة التي يغدو بها النقد «كتابة»، بالقدر الذي يغدو به الأدب «نصا».

ومفهوم النص عند بارت مفهوم مرواغ ليس من السهل الإمساك به، وذلك بسبب طبيعة «كتابة» بارت التي تختفي فيها المسافة بين التأصيل النظري والإنشاء الإبداعي. إذ حين يكون النقد «كتابة» بالمعنى المحدث للكتابة فإن النزوع العام الى تدمير مركزية «اللوجوس» يعني تدمير مركزية المفهوم الوحيد الذي يمكن أن تؤديه الكلمات التي يكتبها الناقد. وفي الوقت نفسه، يعني هذا النزوع إطلاق حرية القارىء في إعادة كتابة ماخطه الكاتب بارت من كتابة يمكن أن تتولد بها كثرة من التفسيرات، تقترن بالدلالة التي أكدها بارت نفسه، حين اقتبس في مقاله «من العمل الأدبي إلى النص» اسم الكائن الذي سكنته الشياطين (في مفتتح الفصل الخامس، من إنجيل مرقص») الذي أجاب يسوع المسيح بقوله - عندما سأله عن اسمه - «اسمي جوقة لأنا كثيرون» (م،٩٠). ولكن يمكن الإمساك بالمتعدد المتكثر على نحو ما، عندما نبدأ بالخصائص السبع التي مايز بها بارت بين «العمل الأدبي» Œuvre «والنص» Texte، وذلك في مقاله الذي جعل عنوانه «من العمل الأدبي إلى النص». وهناك ترجمة عربية جيدة لهذا المقال قدمها عبدالسلام بنعبد العالي، ضمن ما اختاره من نصوص رولان بارت التي

أصدرها بعنوان «درس السيميولوجيا» وقدم لها عبدالفتاح كيليطو، وصدرت عن دار توبقال في الدار البيضاء ١٩٨٦.

وأولى هذه الخصائص أن الفارق بين العمل الأدبي والنص هو الفارق بين المنتج المنجز وعملية الإنتاج، بين المدلول والدال، فالعمل أقرب إلى الموضوع قربه من المادة التى تشغل حيزا فى فضاء الكتب، أما النص فهو حقل منهجى لا نعايشه إلا فى نشاط الإنتاج أو الممارسة. إنه ينتج فى فضاء العلاقات بين القارىء والمكتوب، هذا الفضاء هو موقع إنتاجية الكتابة. ويعنى ذلك أن ما ينطبق على الكتابة ينطبق على النص وأن كل ما قيل عن تدمير الغائية والأصل الواحد فى الكتابة يقال عن النص، فالنص أفق ممتد من الاحتمالات اللانهائية، وحضوره يعنى حضور القارىء الذى يسهم فى إنتاجه، وعلاقته بهذا القارىء (على النقيض من علاقته بالكاتب) هى علاقة الإسهام في صنع يظل فى حاجة إلى إعادة إنتاج دائمة.

وثانية هذه الخصائص أن النص، فى مقابل العمل الأدبى، لا يخضع لتراتب الأنواع أو تحديداتها الصارمة. إنه نشاط ينتهك الحدود والأعراف، يخلخل الأنواع والأجناس والتصنيفات القديمة، فهو بدعة لا تكف عن الخروج على السائد ومناوشته. والنص، من هذا المنظور، يحمل الكثير من صفات الوعى الضدى، لأنه لا يستكين إلى معنى، ولا يهدأ فى دلالة واحدة. وبقدر عدائه لأحادية المعنى وواحدية الدلالة،

فى عملية إنتاجه وإعادة إنتاجه، ينقلب على نفسه فى اللحظة التى نتصور فيه أننا قد أسرنا مغزاه بشكل نهائى. ويتفجر وعيه الضدى على نحو ينقل انقسامه الدائم من مكوناته التى لا تكف عن ملازمة فاعلية الاختلاف والإرجاء إلى مكونات وعينا، سواء فى علاقتنا به أو علاقتنا بالعالم الذى يغير من نظرتنا إليه.

وثالثة هذه الخصائص أن النص، فى مقابل العمل الأدبى، قرين فاعلية الدوال ومراحها العفوى، ويؤكد الإرجاء اللانهائى للمدلول. وإذا كان النص يؤدى وظائفه بوصفه نشاطا يجاوز المؤلف، ويبدده بوصفه المركز المحدد والضامن للحقيقة وصوت المعنى المعطى من قبل، فإنه يقترن بالطبيعة المراوغة للكتابة التى لا تكف عن وضع معان، ولكن لكى لا تكف عن تبخيرها وإطلاق سراحها. ولذلك يتسم النص بالرمزية الدائمة، فى مقابل العمل الأدبى الذى تتقلص رمزيته فى أحادية التمثيل الكنائى أو الأليجوريا الفقيرة. والنص ينقلنا إلى حضور اللغة من حيث هى أبنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق على بؤرة محددة. ولذلك يظل النص حمال أوجه، تتكثر مدلولات دواله إلى مالانهاية. وإذا كانت القيمة المحولة إلى المكانة الفخيمة للدال هى لذة النص، فيما يقول بارت، فإن هذه القيمة تقترن بتدفق الدال فيضا من المدلولات المرجأة التى تنقلب إلى دوال تنقلب، بدورها، إلى مدلولات، وتظل حائمة من حيث هى نص يأسر، ويتأبى على

كل مشابهة. واللذة، بهذا المعنى، قرينة مراح الدوال الذى يصون النص ويحمى تمرده على الاستهلاك المعتاد. وطابعها الإرجائى الخلافى يفرض على القارىء أن ينتقل من صورة المستقبل المستهلك المخدر إلى صورة المنتج الفاعل الذى يقول حاله: أنا لا أستطيع أن أتلقى مخدرا ما تحمله أيها النص المراوغ من دوال، لأنى لا يمكن إلا أن ألاقى ما تحمل كما ألاقى النار والفوضى الملغزة.

ورابعة هذه الخصائص أن النص هو المفرد بصيغة الجمع إذا استخدمنا لغة أدونيس، فهو المتعدد دوما، المتكثر أبدا. إن إفراده لا يتحقق إلا بإرجائه. وقراءته تتعدد بتعدد الأنشطة التى يؤديها. ومن ثم لا يمكن الحديث عن «مقدرة أدبية» تكون بمثابة علم استقرائى استنباطى للقراءة، على نحو ما فعل جوناثان كولر فى كتابه التأسيسى عن «شعرية البنيوية» حين حمله الحلم البنيوى إلى البحث عن صياغة علمية لآليات القراءة، وذلك بواسطة البحث عن أبنية الاستجابة القرائية الكامنة المتحددة فى النهاية، تلك التى أطلق عليها اسم «المقدرة الأدبية» مفيدا من المصطلح اللغوى عند شومسكى. ولكن هذه المقدرة -أياكانت صورتها- لا تنطوى على معنى الأحادية اللازم لهذا النوع من العلم، وذلك بسبب الطبيعة الاختلافية لعلاقات النص المنقسمة دائما والمشتتة أبدا، والقائمة على الإرجاء فى أغلب الأحوال. وشبيه بمقدرة القراءة، من حيث الاستحالة، كل الأحلام

البنيوية التى تبددت عن «أجرومية النصوص»، وهى أحلام ارتبطت بأمل ضائع في البحث عن قوانين كلية محايثة، محدودة، يمكن أن ترتد إليها التجليات الظاهرة للأعمال الأدبية التي افترض البنيويون أنها لابد أن تنطوى على وحدة بنيوية كامنة وراء تكثرها الظاهرى. ولايختلف الوهم السابق عن الوهم الملازم عن الأصل الواحد للعمل، فالنص - كالكتابة - لاينطوى على أصل محدد أو علة واحدة، وتناصه المحايث يعني تعدده على مستوى الحضور الذى هو شبكة علائقية معقدة لايمكن اختزالها فى بعد واحد، ولايمكن إغلاقها على نفسها فى أى مستوى من مستوياتها. ولذلك فإن علاقة النص بالنصوص السابقة عليه أو الموازية له أو حتى اللاحقة عليه لا تختلف عن علاقته بالعالم، فالعالم فى النهاية نص مواز، متغير، يتفاعل معه النص فى لحظة القراءة التى هى لحظة إنتاج، ومن ثم لحظة كتابة.

وخامسة هذه الخصائص أن النص، المقابل للعمل الأدبى، ليس حلقة من حلقات تتميم النوع، فى سلالة ترتد الى جد أكبر، هى سلالة تطور الأنواع. وليس فردا من أفراد عائلة تنتسب الى أب واحد يعدد أبناءه أو أعماله. النص - كالقراءة ـ يتيم الأبوين بالمعنى الذى يحرره من الانتساب إلى أصل ثابت، ويحرره من أسر أن يكون صورة لصاحبه أو ظلا شاحبا لوجوده، أو حتى مرآة تنعكس فيها ـ ضمن ما ينعكس ـ شخصية مؤلفه أو كاتبه.

وإذا كان النقد الحديث قد درج على تشبيه العمل الأدبي بالكيان العضوى الذى ينمو بفعل التكاثر الحيوى، منذ عصر الرومانسية، كما تنمو الشجرة من البذرة، أو ينمو الإنسان من الخلية، ويترابط ترابط أجزاء الشجرة وأعضاء الإنسان، فإن النقد المحدث يستبدل بتشبيه الكائن العضوى تشبيه الشبكة التى لانهاية لخطوطها وعلاقاتها، الشبكة التى لا تشير إلى نقطة واحدة بوصفها محطة انطلاق أو محطة وصول، بل تتعدد أطرافها، مداخلها ومخارجها، بتعدد خيوطها دون أن يكون لخيط واحد ميزة على غيره من الخيوط فى تعقد الشبكة. إن النص يمتد أفقيا ورأسيا مع هذا التشبيه، وفى كل اتجاه يقع بينهما، دون أن تقتصر حركته على اتجاه واحد يعقله أو يسجنه فى معنى بعينه.

وسادسة هذه الخصائص أن النص إنتاج فى مقابل العمل الذى هو موضوع استهلاك. مفهوم العمل يقترن بتصور الأثر الأدبى بوصفه استقبالا لمعطى منجز من قبل. واستهلاكه يعنى فضّ المعنى الذى ينطوى عليه، وتمثله دون فاعلية من القارىء أو إضافة. وعلى العكس من ذلك النص الذى ينطوى على حضور القارىء فى لحظة تشكله، ويتطلب بعد تشكله إلغاء المسافة الفاصلة بين نشاط القراءة والكتابة، وجعل القراءة صورة أخرى من نشاط الكتابة. وإذ يغير هذا الفهم من تصور القراءة، حين يجعلها نشاطا موازيا ومقاربا فى آلياته الوظيفية، فإنه يغير من تصور النقد، على نحو لا

يغدو معه الناقد شبيها بالغائص على المعنى الموجود من قبل، بل يغدو صورة أخرى من الكاتب، في المجال المماثل الذى يغدو به النقد نصا من نصوص الكتابة. أعنى نصا تنتفى عنه سمات الأحادية على مستوى الدلالة الناتجة، وسمة التميز أو التفرد على مستوى علاقته بغيره من النصوص، وسمة المغايرة الكيفية والنوعية على مستوى العلاقة بالنص الأدبى المقروء. وإذا كانت الصورة التقليدية للناقد قرينة اكتشاف المؤلف من وراء عمله، ومن ثم أقانيمه الخاصة: المجتمع والتاريخ والنفس والحرية، فإن الصورة المحدثة لهذا الناقد «الكاتب ـ القارىء» هى صورة المرتحل فى أفق يدفعه إلى معاودة الكتابة فى كل مدخل أو مخرج من مداخل القراءة ومخارجها. ولعل ذلك هو ماقصد إليه رولان بارت عندما قال: إن الخطاب حول النص ليس سوى «نص» فى نهاية الأمر.

أما الخاصية السابعة والأخيرة، فهى الخاصية المقترنة بلذة النص. وهى الخاصية التى ميزها بارت بكتاب مستقل أصدره عام ١٩٧٣ عن «لذة النص» فى العام نفسه الذى أصدر دراسته عن «نظرية النص». وتلك خاصية ترد المتعة العابرة إلى العمل الأدبى، وتخص النص باللذة الدائمة متعددة الأبعاد. وهى لذة بعيدة عن متعة الاستهلاك، قرينة البهجة المصاحبة لنشاط الإنتاج الذى لا يفارق معنى الكتابة والنص على السواء. وإذا كان النص ينتج من فضاء

العلاقات بين القارئ والمكتوب، وداخل هذا الفضاء في الوقت نفسه، فإن حال وجوده الذي يقع بين الطرفين، والذي يصل بينهما في نشاط متحرر من كل قيد، قرين فرحة الخلق التي يعاد تشكيلها مع كل ممارسة لهذا النشاط. وهي فرحة تقرن بين معايشة النص، والممارسة الاجتماعية بأكثر من معنى، خصوصا في الدائرة التي يغدو بها النص فضاء اجتماعيا ينطوي حيزه على كل لغة تحيط به أو يتماس معها، في كل فعل من أفعال الممارسة الاجتماعية.

ما الذي تعنيه هذه الخصائص في النهاية؟ إنها تعني أن النص ليس موضوعا ثابتا، ليس كيانا مستقلا بنفسه، منكفئا على ذاته، ليس حضورا مستقلا عن مدركه الذي هو بعض فاعله وبعض وجوده. وإذا كان مصطلح «النص» مع هذه الخصائص لا يتشيأ في لغة شارحة فقيرة الدلالة، فإن التنظير له يتضمن معنى من معاني اللغة الشارحة، ومعاداة ما يحل محلها من نقد يقوم على ترجمة الرسالة المحددة سلفا، ولا يعني ذلك كله سوى فهم «النقد» بوصفه ممارسة من ممارسات «الكتابة».

ترجمة الأدب والتفاعل بين الثقافات

لعل من أطلق المثل الإيطالى الذى يصف المتـرجم بالخيانة كان يعنى شيئا قريبا مما قصد إليه عالم الأدب المقارن أولريش فايسشتاين عندما وصف الترجمة بأنها «الخيانة الخلاقة» Trahison Creatrice إذ يظل معنى الخيانة فى الحالين مرتبطا بالإفشاء، وباقتراف فعل أشبه بالفعل الذى اقترفه بروميثيوس عندما سرق النار من الآلهة الوثنية، ليقدمها هدية إلى البشر، يعلمهم بها رمزية المعرفة والخلق والتمرد على السواء.

صحيح أن الشكوى من استحالة الترجمة، فى حالات بعينها، قديمة لاترجع إلى الرومانسيين، كما نتخيل عادة، بل ترجع إلى القرن الثالث للهجرة، التاسع الميلادى، فى عبارات الجاحظ المتكلم المعتزلى الشهير الذى ذهب إلى أن الشعر لايترجم، وذلك فى سياق من الوعى المتكرر بصعوبة ترجمة الشعر، ذلك الوعى الذى وصل إلى ذروته فى الاتجاهات الرومانسية التى قامت على الإيمان بتفرد التجربة الإبداعية التى تصل إلى ذروة كثافتها اللغوية فى الشعر. ومع ذلك، فإن الشكوى من خيانة الترجمة عند كثير من الرومانسيين،

من أمثال الشاعر الألماني جوته (١٧٤٩-١٨٣٢)، لم تمنع من ترجمة الشعر خاصة، والأدب عامة، بل لعلها أكدت ضرورة التحدى، ومواجهة المهمة الصعبة، وهى ترجمة ما يتأبى على الترجمة، فى فعل كان يشير إليه جوته نفسه عندما قال:

«على المترجم أن يقترب مما يستعصى على الترجمة، حتى يساعدنا على أن نفهم كل أمة ولغة غريبة علينا».

والواقع أن الرغبة فى فهم وحدة الجوهر الإنسانى الكامن وراء مظاهره المتكثرة المتعددة المتنوعة كانت أحد الدوافع التى دفعت غير واحد من الرومانسيين إلى اكتشاف مجالى حضور هذا الجوهر المتحد فى إبداعات الأمم المختلفة ولغاتها، وذلك على النحو الذى دفع جوته إلى الاطلاع على ترجمة مستشرقى عصره للشعر العربى القديم، وبخاصة الشعر الجاهلى، ومحاولة إعادة صياغة بعض هذا الشعر فى إبداع مواز، وثيق الصلة، بالقطع، بالاتجاهات المائزة التى انطوى عليها إبداع جوته، والتى كان «الديوان الشرقى» دليلا عليها (على نحو مايمكن أن نقرأ، تفصيلا، فى كتاب كاتارينا مومزن المهم عن «جوته والعالم العربى» الذى أصدرته سلسلة «عالم المعرفة» الكويتية سنة ١٩٩٥). والمسافة قريبة بين هذه الرغبة والرغبة الموازية التى انطوت عليها العلاقة بين الرومانسية والشرق، سواء على مستوى

الموضـوع العـربى الإسـلامى فـى إنتـاج ألكسندر بوشكين (١٧٧٩-١٨٣٧) أو الإيحـاءات العربية الإسلامية فى كتـابة ميخائيل ليرمونتوف (١٨١٤-١٨٤١)، فضلا عن شعر الشاعر الروسى إيفـان بونين Bunin (١٨٧٠-١٩٥٤) (على نحـو ما أوضحت مكارم الغمرى فى كتابها «مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى» الذى صـدر عن «عـالم المعـرفـة» سنة ١٩٩١).

هذه الرغبة الإنسانية لم يعرفـها التراث العـربى فى مجـال الشـعر، لأسبـاب سنتوقف عندها وقفة خاصة. ولكن المبدأ المرتبط بتحديات الترجمة ومواجهة مهمتها الصعبة ظل قـائمـا فى التـراث العـربى فى مـجـالات مـتنوعـة، ارتبطت بالحاجات العملية التى انطوت عليها الثقافة العربية القديمة فى عصور ازدهارها وانفتـاحها على غيرها. غير أن هذه الحقيقة لم تمنع من وجود نوع من الاستثناء، دفع مترجما عـربيـا قـديما لانعـرفـه إلى مـحـاولة ترجـمـة بعض أشـعـار هومـيـروس إلى العـربيـة، رغم تحـذير الجـاحظ من ترجـمـة الشـعر. وكان المنطق الذى يبرر ذلك بسيطا، فيما يحكيه أبو سليمان المنطقى (نقلا عن كتاب «صوان الحكمة») فى عبارات تبدو كما لو كانت ترد على الجاحظ دون سواه، عندما تقول:

> «ومعلوم أن أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجل معانيه يتداخله الخلل عند تغيير ديبـاجـتـه، ولكنى مع ذلك أتيت ببـعـضـهـا لإفصاحها... عن كل معنى دقيق وعلم غزير».

هذه العبارات القديمة التى ترجع إلى القرن العاشر الميلادى تحتوى على مقدمة الحلول التى أخذت تشيع منذ القرن التاسع عشر فى أوربا، والتى واجهت استحالة ترجمة الشعر بمجموعة من الوسائل. أولها الاقتصار على ترجمة مدلولاته أو معانيه، وآخرها محاولة إعادة نظمه فى اللغة المنقول إليها، أو محاولة تقديم كتابة ثانية للشعر الأصل فى اللغة الثانية. والمثال المتفرد على إعادة نظم الأصل فى لغتنا العربية الحديثة هو إلياذة هوميروس نفسها التى قام بترجمتها سليمان البستانى (١٨٥٦-١٩٢٥) نظما، فى جهد مضن استغرق قرابة عشرين عاما، وصدرت الترجمة عام ١٩٠٤ فأقامت الحياة الفكرية فى الأمة العربية، على نحو ما يصور ذلك الكتاب الفريد الذى حرره نجيب مترى (مؤسس دار المعارف وصاحبها الأول) بعنوان «هدية الإلياذة» (١٩٠٥) وجمع فيه «ما كتبه أرباب المقامات السامية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء عند ظهور الإلياذة مع تفصيل الحفلة الوطنية التى أقيمت إكراما لصاحبها الفاضل».

وربما كان أهم الأمثلة البارزة على تقديم كتابة شعرية ثانية، لا تدخل فى مجال النظم العمودى، هو ما قام به الشاعر السورى أدونيس (على أحمد سعيد) سواء فى ترجمته اللافتة للأعمال الشاعرية الكاملة لشاعر فرنسا المعاصر إيف بونفوا (دمشق ١٩٦٨) أو ترجمة الأعمال

الكاملة للشاعر الفرنسي سان جون بيرس الذي حاز على جائزة نوبل عام ١٩٦٠، وذلك من خلال نموذج قصيدة النثر التي تخلق إيحاء شعريا خاصا. ومن يراجع ترجمة أدونيس لهذين الشاعرين يجد ما يؤكد أن الاستحالة التي تحدث عنها الجاحظ ممكنة، فقد استطاع أدونيس أن يخلق نصا شعريا مقابلا، كتابة ثانية لشعر سان جون بيرس وإيف بونفوا، على نحو يؤكد ما سبق أن أشار إليه جوته من ضرورة الاقتراب من كل ما يستعصي على الترجمة. وتمتزج شعرية أدونيس بشعرية بونفوا في صيغة تبرز مفارقة اللغة الإبداعية على النحو التالي:

الكلمات كمثل السماء

لا نهائية

لكن كلها فجأة في حفرة الماء الصغيرة

هذه المفارقة التي تصوغها الكتابة الثانية هي فعل «الخيانة الخلاقة» الذي يقترفه المترجم عامدا، لأنه لا يريد أن يعزل المعرفة أو الإبداع في لغة دون لغة أو أمة دون أخرى، بل ينقل هذه المعرفة وهذا الإبداع في فعل من أفعال الخيانة التي اقترفها بروميثيوس الذي حطم أسوار العزلة المفروضة على تلهب المعرفة المقدسة، فأشاعها بين بني الإنسان جميعا.

- ٢ -

هذه الإشارة إلى «الخيانة الخلاقة» هي التي تبرر تصور الترجمة بوصفها عملية تعرف وتفسير وإعادة

اكتشاف فى آن. وليس من قبيل المصادفة أن تزدهر هذه العملية المعقدة، فى اللحظات التاريخية لنهضة الأمم وتقدمها، وذلك عندما تمتلئ «الأنا» بالرغبة فى الخروج من عزلتها، وتعرف نفسها فى مرآة الآخر، وتعرف الآخر فى مرآتها. فى هذه اللحظات التاريخية، بقدر ما تسعى الأنا إلى تعرف الآخر وسماع صوته وإنطاقه بلسانها المبين، فإنها تريد أن تتعرف التعرف المجدد على لغتها، أو على مدى إبانة هذا اللسان المبين، وهو ينطق صوت هذا الآخر، ويشكله فى نبرة متميزة ونغمة. وليس من الضرورى أن يكون الآخر، فى هذه اللحظات، هو العدو، أو الغازى، بل يمكن أن يكون المغاير الذى ينتج تعرفه معرفة مجددة بالأنا ومعرفة كاشفة بلسانها.

ولكن إنطاق الآخر بلسان الأنا يعنى إخضاع هذا الآخر لنبرة اللسان الخاص لهذه الأنا وطرائقه المتميزة فى الأداء، ومن ثم جذبه إلى دائرة إبداعها، وتأويله حسب الأبنية الشعورية أو اللاشعورية التى تنطوى عليها ثقافة هذه الأنا، والتى تميزها أو تتميز بها فى كل مرحلة من مراحل تاريخها المتغير.

وإذا كانت الأنا التى تمتلئ بالرغبة فى الخروج من عزلتها تتخذ من الترجمة نافذة تتطلع منها إلى العالم المتقدم للآخر، ووسيلة للحوار معه، فإن هذه الأنا تعيد إنتاج صورة هذا العالم المتقدم بفعل الترجمة، وتنقله من صورة الكيان

المخيف الغريب الخطر الذى يتأبى على الفهم، والذى يهدد الوجود، إلى صورة الموضوع الذى يمكن تفكيكه وتعرف أسراره، والحوار معه بما يقرب هذه الأنا من حلم مستقبلها الذى يرتهن بعلاقتها بهذا العالم. ويحدث شئ مشابه مع الآخر فى علاقته بهذه الأنا، فهو - بدوره - يمر بلحظات تاريخية تتوهج فيها رغبته فى تعرف الأنا التى تدق أبواب الحوار معه، أو تفتحها، متطلعة إلى الإسهام فى صنع عالمه. فى هذه اللحظات، يسعى الآخر، بدوره، إلى أن يتفهم الأنا، ويترجمها لنفسه، كى يعى كل خباياها الدفاعية أو الدافعية.

هذا التصور هو الذى يفسر تلهفنا على الترجمة وإلحاحنا عليها، حتى من قبل أن يترجم رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) «وقائع الأفلاك فى أخبار تليماك» عن «مغامرات تليماك» التى كتبها فرنسوا فينلون (١٦٥١-١٧١٥) فجعل الترجمة تنطق مشكلاته مع الحكم المطلق فى عهده، وتنطق توتره فى منفاه فى السودان، وتنطق تطلعه إلى التقدم، وتنطق السياق الثقافى للسان العربى الذى كان لايزال مشدودا إلى زخرف السجع ومحسنات البديع.. وقد كان الطهطاوى يعرف ـ منذ «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» ـ «أن اللسان الفرنساوى.. لا يتلاعب بالعبارات ولا بالمحسنات البديعية اللفظية... وكذلك غالب المحسنات البديعية المعنوية» وأن مايعد من المحسنات فى اللغة العربية قد يغدو «ركاكة» فى هذا اللسان.

هذ الوعي باللغة الفرنسية وعي مجدد باللغة العربية نفسها، وهو حالة من حالات التعرف التي لا تقتصر على لغة تغدو مرآة الثانية، أو العكس، بل حالة تمتد إلى تعرف الثقافة التي تحتوي عليها كل لغة وتنطقها، كما تمتد إلى الحلم الذي تحتوي عليه لغة الثقافة الناهضة لتحقق التقدم. فذلك هو ما جعل الطهطاوي يصل تعرفه لغة الآخر (الفرنسي) بتعريفه بدستور هذا الآخر (La Charte) ليؤكد أن العدل أساس العمران الذي يقوم على أن سائر المواطنين مستوون قدام الشريعة، وأن كل واحد منهم متأهل لأخذ أي منصب كان وأي رتبة كانت، وأنه لايمنع إنسان من أن يظهر رأيه وأن يكتبه ويطبعه، وأن الدعوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره، فذلك هو العمران الذي يقيم العدل ويسعف المظلوم ويرضي خاطر الفقير كأنه العظيم، فيما يقول رفاعة الطهطاوي الذي أنشأ مدرسة الألسن ليفتح بها نوافذ العمران التي تطل على العالم المتقدم كله.

ولكن إذا كانت الترجمة نافذة المتخلف التي تنفتح على عالم الآخر المتقدم فإنها، من منظور هذا الآخر نفسه، هي النافذة المقابلة التي يتطلع منها إلى الأنا المناهضة للمتخلف، كي يزداد بها معرفة، ومن ثم يتمكن من السيطرة عليها والمضي في استغلالها، في اللحظات التاريخية للاستعمار بتعدد أشكاله. وتلك هي اللحظات التي شهدت، ولاتزال تشهد، نوعا من استعلاء الذات الغربية في نظراتها إلى

موضوعها الشرقي المترجم، حيث احتلت أنا المترجم الذى حسب نفسه الأعلى موقع الصدارة في علاقتها بموضوعها الذى قاربته، والذى أنزلته المنزلة الأدنى فى الرتبة والقيمة بالقياس إلي ثقافة وحضارة اللغة المنقول إليها. والنتيجة هى ماسمعناه، أو نسمعه، من أحكام قيمية سلبية، أطلقها بعض المترجمين على موضوعاتهم التى سمحوا لأنفسهم بإصلاح ماتصوروه عوجا فيها، على سبيل الادعاء بالارتقاء بها إلى مصاف الأفق الثقافى الحضارى للغة المنقول إليها. ومثال ذلك ما قاله إدوارد فيتزجيرالد وليس غيره عن الشعراء الفرس، حين كتب سنة ١٨٥١، مؤكدا متعته فى التصرف الحر بنصوص هؤلاء الشعراء الذين لم ير فيهم شعراء بالمعنى الذى يحول بينه والتصرف فى شعرهم، أو يمنعه من أن يضفى على شعرهم ما رآه بمثابة القليل من الفن الذى يكمل به قيمة ذلك الشعر.

ولم تكن العلاقة بين المترجم الغربى والنصوص الشرقية منطوية على علاقة المتبوع -التابع على هذا النحو دائما، فمن حسن الحظ أنه كان هناك، باستمرار، من المترجمين من أكدوا المعنى الخلاق للتنوع الإنسانى، وأسسوا حضور الرغبة الإنسانية المشتركة في تعرف المغاير، وفتح النوافذ على ثقافات العالم وإبداعاته المخالفة فى الهوية لا القيمة. ولكن هذا الصنف من المترجمين لايتكاثر بالطبع إلا فى اللحظات التاريخية المناقضة للحظات الاستعمارية،

خصوصا، حين يسعى الغرب إلى التفهم المتعاطف، والاستجابة إلى قيم إنسانية فعلية، تدفع إلى الحوار بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب.

والمؤكد أن الروح الاستعلائية التى وصفها إدوارد سعيد وصفا دالا فى كتابه عن «الاستشراق» قد تناقصت حدتها إلى حد بعيد، ولكنها لم تنته تماما، وتظل تبين عن حضورها بطريقة أو بأخرى. غير أنها، وهذا هو الأهم، قد أفسحت السبيل لنزعة أخرى تسعى إلى التعرف المتعاطف، أو الفهم الذى يسعى إلى اكتشاف الحقيقة، أو البحث فى الآخر (الذى هو نحن هذه المرة) عن ما قد يكون إجابة عن أسئلة معلقة فى سياق الثقافة الغربية نفسها. وتلك هى الدافعية الإنسانية الجديدة التى وصلت الشاعر السويدى جونار إكيلوف (١٩٠٧-١٩٦٨) بالتراث الشرقى الصوفى، وجعلته يعيد إنتاج ما ترجم لابن عربى من شعر فى «ترجمان الأشواق»، ويفتتح ديوانه بترجمة للبيتين:

شعرنا هذا بلا قافيـــــة   إنما قصدى منه حرف هــــا
غرضى لفظة ها من أجلــها   لست أهوى البيع إلا ها وها

وسواء كان إكيلوف يستخدم الأقنعة الشرقية فى «ديوان الأمير» أو «حكاية فاطمة» فإن هذه الأقنعة تكشف عن علاقة تناص بالشعر الصوفى العربى، وهى علاقة تظل فاعلة فى شعر إكيلوف، وتسهم فى تقديم مجموعة من الرموز الدالة، منها يوسف وفاطمة والحبيب الذى يسعى دائما

لإدراك ما وراء الظاهر، وذلك فى فعل إبداعى يختلف من حيث المنحى عن ذلك الذى فعله جوته (١٧٤٩-١٨٣٢) فى «الديوان الشرقى».

-٣-

هذه النزعة الإنسانية الجديدة التى ينطلق منها شعر إكيلوف والتى لا تنظر إلى الجنوب نظرة الاستعلاء أو إلى الشرق نظرة الاستخفاف، ظلت تتصاعد إلى أن ظهرت علاماتها جلية فى الفترة الأخيرة. وقد كان حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل (فى موطن الشاعر إكيلوف) تأكيدا لهذا التصاعد وعلامة على انفتاح أفق جديد للحوار بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب.

ولو أخذنا ترجمة فن القصة العربية إلى اللغة الفرنسية مثالا على ذلك لاحظنا دلالات مهمة، تضيف إلى الملاحظة السابقة مباشرة. وبين أيدينا قائمة الأعمال الأدبية الحديثة المصرية المترجمة إلى اللغة الفرنسية. وقد أعدها قسم الأبحاث والترجمة التابع للقسم الثقافى الفرنسى فى سفارة فرنسا فى القاهرة. وقام بتوزيعها على المشاركين فى الملتقى الخاص بالأدب الروائى العربى مترجما إلى اللغة الفرنسية - نموذج الأدب المصرى الذى افتتح فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فى الخامس عشر من شهر أكتوبر سنة ١٩٩٠. وأول ما نلاحظه فى هذه القائمة أن المؤشر الكمى لترجمة الأدب المصرى يتصاعد تصاعدا طفيفا جدا،

ولكنه يحقق طفرة مفاجئة مع الثمانينيات. وثاني ما نلاحظه أن هذا المؤشر الكمي في طفرته المفاجئة يتجه تحديدا إلى جيل الستينيات الذي تتصدر قائمة المترجم لأبنائه أربعة أعمال لجمال الغيطاني (وقائع حارة الزعفراني، الزيني بركات، أوراق شاب عاش من ألف عام، رسالة البصائر في المصائر) مقابل عمل واحد لكل من سليمان فياض (أصوات) ويوسف القعيد (الحرب في بر مصر) ومجيد طوبيا (دوائر عدم الإمكان) ونوال السعداوي (امرأة عند نقطة الصفر) وإدوار الخراط (ترابها زعفران) وصنع الله إبراهيم (نجمة أغسطس). وثالث ما نلاحظه أن المسافة الزمنية بين تاريخ نشر هذه الأعمال الروائية في مصر ونشرها مترجمة في فرنسا قد تقلصت إلى حد لافت.

ففي مقابل يوسف إدريس الذي صدرت روايته «الحرام» في القاهرة عام ١٩٥٨ وترجمتها الفرنسية عام ١٩٨٧ هناك جمال الغيطاني الذي صدرت روايته «رسالة البصائر في المصائر» في القاهرة عام ١٩٨٨ وصدرت ترجمتها الفرنسية سنة ١٩٩٠ بعد عامين فحسب. والملاحظة الرابعة التي تلفت الانتباه - في هذه القائمة - أن أعمال نجيب محفوظ تحتل الصدارة المطلقة، فهناك عشرة أعمال مترجمة له إلى الفرنسية، منها عملان أعيد طبعهما للمرة الثانية (اللص والكلاب، يوم قتل الزعيم) وعمل أعيد طبعه للمرة الثالثة (زقاق المدق). والأكثر دلالة أن هناك أربعة

أعمال مترجمة إلى الفرنسية لنجيب محفوظ صدرت عام ١٩٨٩ بعد حصوله على جائزة نوبل، وتدل على ما خلفته الجائزة من مناخ يسعى إلى تعرف أدب هذا المصرى الذى حصل على جائزة نوبل.

وما ينطوى على دلالة لافتة، مضافة، فى هذه القائمة، أن المترجم من القصة يفوق أضعاف أضعاف المترجم من الشعر والمسرح، فالقائمة تحتوى على أربعة وأربعين عنوانا فى الرواية، مقابل خمسة عناوين فى المسرح وعنوان واحد (فقط) فى الشعر، وهو قصائد لأحمد حجازى. هل يرجع السبب فى ذلك إلى أن ترجمة الرواية أسهل نسبيا من ترجمة الشعر أم يرجع إلى أننا نعيش فى زمن الرواية وليس زمن الشعر؟ أم أن الإنجازات الإبداعية التى حققتها الرواية المصرية أوضح فى الدرجة والقيمة من منجزات الشعر الذى لايزال مشدودا إلى تقاليد طويلة مرهقة تعرقل خطوه؟ إن كل ذلك ممكن لكنه يستحق تأملا خاصا. والأكثر أهمية أن نموذج ترجمة الأدب المصرى إلى الفرنسية، وهو نموذج تمثيلى لكلّ الأدب العربى فى كل الأقطار العربية، يعكس وضعا متغيرا فى استقبال الأدب العربى وترجمته، ويؤكد بداية مناخ مختلف فى قراءة هذا الأدب، هو مناخ الرغبة فى تعميق آفاق الحوار بين الشمال والجنوب، والتخلص من عقدة المركزية الأوربية، والانفتاح على العالم الثالث الذى أخذ يسهم فى صنع ثقافة العصر الإنسانية كلها.

- ٤ -

ولكن المعنى المتكرر فى كل الملاحظات السابقة أن الترجمة فعل تاريخى، يرتبط بالسياق العام للعلاقات بين المجتمعات والأمم، ويتأثر بها سلبا وإيجابا. والمؤكد أن ما يسيطر على العالم المتقدم الذى نعيشه اليوم من رغبة فى الحوار والتجدد هو المبرر المعقول لازدهار «الترجمة» على نحو لم يسبق له مثيل قبل هذه الحقبة. ولا أدل على ذلك من الطفرة التى حققتها «دراسات الترجمة» فى الجامعات والمعاهد البحثية، حيث لم يعد الأمر يقتصر على التدريب العملى، بل تجاوزه إلى أن أصبح للترجمة مجموعة متكاملة من العلوم والمعارف والمناهج، فضلا عن دوريات عالمية ربما كان أشهرها وأهمها مجلة «بابل» التى تصدر عن «الاتحاد الدولى للمترجمين» منذ عام ١٩٥٥. ونظرة عجلى إلى القائمة الببليوجرافية التى ألحقتها سوزان ماكجوير بكتابها «دراسات الترجمة» الذى صدر منذ سنوات قليلة، أو الآفاق التى تفتحتها الدراسات التى جمعها لورنس ڤينوتى فى كتابه «إعادة التفكير فى الترجمة» الصادر سنة ١٩٩٢ من لندن، تلفت انتباهنا إلى التدفق المتزايد فى الدراسات النظرية للترجمة بوجه عام، وفروعها المتخصصة بوجه أقل عمومية.

وماينطبق على الدراسات العالمية للترجمة على سبيل العموم ينطبق على الدراسات العربية على سبيل التخصيص، فقد نشطت حركة ترجمة دراسات الترجمة إلى

الحد الذى صدرت ترجمتان عن دراسات بيتر نيومارك فى اتجاهات الترجمة ونظرياتها، وكتابان لسعيد علوش فى «خطاب الترجمة الأدبية» و«شعرية الترجمات المغربية» عن مدرسة الملك فهد العليا للترجمة فى طنجة (عامى ١٩٩٠، ١٩٩١). أضف إلى ذلك مجموعة الدراسات التى أصدرها «بيت الحكمة» التونسى عن «الترجمة ونظرياتها» فى المجلد المنشور سنة ١٩٨٩، ودراسة محمد ديداوى عن «علم الترجمة بين النظرية والتطبيق» المنشور فى تونس ١٩٩٢ قبل أشهر قليلة من صدور كتاب محمد عنانى «فن الترجمة» فى القاهرة فى العام نفسه. وإن دلّت هذه النماذج التى ذكرتها على شئ فإنما تدل على تزايد درجة الوعى النقدى بالترجمة، وتصاعد خطابها الشارح فى موازاة الرغبة المشتركة فى تأسيس حوار إنسانى، وتبادل ثقافى، على أوسع مدى من التفاعل بين أمم العالم وأقطاره.

وإذا كان المعنى السابق يعود بنا إلى علاقة الترجمة بالأوضاع العالمية، من حيث هى فعل تاريخى، فإنه يلفتنا إلى تغيرات مماثلة على مستوى العلاقة بين الأنواع الأدبية. وليس مصادفة أن تتفوق ترجمة الرواية على ترجمة الشعر، حتى على المستوى العالمى، فنحن نعيش زمن الرواية. وترجمة الأدب العربى – من هذا المنظور – تتأثر بالمتغيرات العالمية لتراتب الأنواع الأدبية. أعنى أنه فى عالم فقد فيه الشعر مكانته القديمة التى كانت له فى العصر الرومانسى، وتخلى

عن عرشه، مختارا أو مجبرا، للرواية التى أخذت تتصدر الأنواع الأدبية، خصوصا بعد أن سلبت الشعر شعريته، فأصبحنا إزاء ما يسمى القصة القصيدة، فى هذا العالم لابد أن يكون مؤشر ترجمة الرواية موازيا لارتفاعها على درجات سلم تراتب الأنواع الأدبية.

والحق أن استغراق فعل الترجمة في لحظته التاريخية هو الذى يجعلنا نلح على أنه لا توجد ترجمة بريئة براءة مطلقة أو حتى نسبية. إن المترجم خائن دائما، سواء بالمعنى السلبى أو بالمعنى الإيجابى الذى يجعل من كل ترجمة فعلا تفسيريا وكتابة ثانية، فالنص المترجم نتاج تفاعل بين ثقافتين أو رؤيتين مختلفتين للعالم، ومن ثم فهو مزج متجاوب بين آفاق لغتين في مركب دلالي لابد من دراسته وتحليله فى ذاته، لما ينطوى عليه من أبعاد متعددة وعلاقات معقدة.

وقد يفيد فى هذا المجال أن نشير إلى أطروحة واحد من علماء الترجمة المعاصرين، هو أنطون بوبوفك الذى يرى أن كل ترجمة تتضمن مغايرة عن الأصل الذى بدأت منه بالضرورة. هذه المغايرة قد تكون تكوينية تنتج عن أوجه الاختلاف بين لغتين أونظامين أدبيين أو حتى أسلوبين مختلفين. وقد تكون توليدية ترجع إلى إمكان تغير الملامح التكوينية للنص بوصفه نوعا أدبيا. وقد تكون فردية ترجع إلى الأسلوب الخاص بالمترجم ومعجمه الشخصى الذى قد ينتج عنه نسق من الانحرافات الفردية بالمعنى اللغوى، وقد

تكون سلبية تنتج عن ترجمة خاطئة لمعلومات النص، أو لعدم ألفة المترجم باللغة الأصل أو بنية النص. وقد تكون المغايرة، أخيرا، ذات صلة بحقائق الموضوعات التي قد تتبدل في الترجمة. ويمكن بالطبع أن توجد هذه الأوجه الخمسة للمغايرة مجتمعه في ترجمة واحدة بعينها، أو تتوزع على ترجمات متعددة، وذلك على نحو يحدد قيمة كل ترجمة ومداها. ولكن تظل القيمة في كل الأحوال ملازمة لصفة المغايرة التي هي صفة للترجمة في كل درجاتها وعملياتها.

وسواء تقبلنا هذا التصنيف الخماسي لأشكال المغايرة في الترجمة أو قمنا بتعديله، فإن أهم ما يبرزه التصنيف نفسه ويؤكده هو أن الترجمة الحرفية التي تطابق الأصل كل التطابق إنما هي وهم محض وسراب خادع، فهذا النوع من الترجمة حتى لو تحقق، يغدو نوعا من الببغائية السالبة التي تسخط لسان الأنا وتمسخ لغة الآخر، ومن ثم تعكر على إمكان التلاقي الخلاق بين آفاق لغتين وثقافتين. وإذا أردنا دليلا على ذلك فلنتذكر عشرات الترجمات التي قذفتنا بها دور النشر في بيروت في زمن ازدهارها الثقافي. إن هذا النوع الحرفي من الترجمة هو ما يحذرنا منه جميع علمائها، ابتداء من أسلافنا المترجمين الذين أخذوا في نقل التراث اليوناني منذ العصر العباسي، ونقل عنهم الصلاح الصفدي الذي عاش في القرن الرابع عشر الميلادي، والذي نبه إلى مزالق الترجمة الحرفية التي تبحث عن مقابلات آلية لكل

كلمة، وذلك فى بيان مفصل نقله البهاء العاملى فى كتابه «الكشكول».

ولكن المشكلة التى لابد من تأملها طويلا، ومواجهتها معرفيا، فى عملية الترجمة، هى الكيفية التى يمكن بها تحقيق نوع من التوازن بين الطرفين، داخل تفاعل الآفاق وامتزاج اللغات والثقافات، على نحو لا تنفى معه ذات المترجم الحضور المستقل المتميز للموضوع الذى تقوم بترجمته. إن المغايرة صفة حتمية تلازم العلاقة بين النص المترجم وأصله.

ولكن كيف نضبط هذه المغايرة ضبطا تأويليا، فى ضوء نظريات التفسير المعاصرة التى تصل بين علوم الترجمة وعلوم الهرمنيوطيقا أو نظريات التأويل؟ إن شعر أبى نواس على، سبيل المثال، لايمكن أن يتحول إلى شعر بودلير بالقطع، ولا يمكن لمترجم فرنسى أن يترجمه بمعزل عن عالمه هو الثقافى، من حيث هو مثقف فرنسى له سياقه الثقافى التاريخى الخاص. فهل يمكن، والأمر كذلك، أن يكتسب شعر أبى نواس ملامح بودليرية لا تتناقض مع نواسيته؟ ومن المؤكد أن «مدام بوفارى» فى ترجمة محمد مندور الرائقة لن تتحدث بلسان عربى قح. ولكن ألا يمكن القول إن اللغة التى تنطقها «مدام بوڤارى» تضفى عليه ملامح تفسيرية لا تخطئها عين المدقق المحقق؟ بعبارة أخرى، أين يتوقف الموضوع وتبدأ ذات المترجم الفرنسى فى ترجمة

«الزينى بركات» للغيطانى؟ وكيف تتلاقى اللغتان الثقافتان لتنتج المغايرة فى ترجمة طه محمود لرائعة جويس «يوليسيز»؟ ولماذا اكتسب شعر برخت هذه العاطفية اللافتة فى ترجمة عبدالغفار مكاوى؟ وما الحلول التى يمكن للمترجم أن يبتدعها لترجمة التصاقب الصوتى أو المحاكيات الصوتية فى «رامة والتنين» أو«الزمن الآخر» لإدوار الخراط، وهى محاكيات لها علاقاتها المعقدة بحركة الدلالة فى الراويتين، ولها علاقاتها المتناصة مع التراث الصوفى العربى وجمالياته الخاصة فى استخدام الأحرف؟

المؤكد أن الخبرة العملية فى الترجمة، والتحليل التفصيلى الدقيق للأعمال المتميزة من الترجمة، يضيفان إلى وعينا فى الإجابة عن مثل هذه الأسئلة التى تؤرق كل مترجم متميز، خلال تجاربه المتعينة الملموسة، وداخل كل مجال من مجالات الترجمة الإبداعية أو الفكرية. والأكثر تأكيدا أن هذه الأسئلة وغيرها هى السبب الذى جعل «نظرية الترجمة»، أو ما يسمى دراسات الترجمة اصطلاحا، مجالا بحثيا متعدد الأبعاد والعلاقات، يتصل بعلوم كثيرة منها دراسة الأدب التى تجعل من تاريخ الترجمة جانبا من تاريخ الأدب العام، ومنها النقد الأدبى من الزاوية التى تجعل من الترجمة تفسيرا تقييميا للعمل الأدبى المترجم، ومنها علم اللغة من المنظور الذى يناقش الآليات اللغوية لعملية الترجمة نفسها والمشكلات التى تلازمها على المستويات الدلالية والصوتية

والنحوية والصرفية، وأخيرا الهرمنيوطيقا المعاصرة أو نظريات التأويل التى تغدو معها الترجمة عملية تفسير، تعكس موقف من يقوم بالترجمة من ناحية، وعلاقته بالنص الأصل من ناحية ثانية، وعلاقة النص المترجم بسياق الثقافة التى أنتجته وسياق الثقافة التى تعيد إنتاجه من ناحية أخيرة.

– ٥ –

ترى هل يجعلنا ذلك كله ننظر إلى الترجمة نظرة مغايرة؟ أم نظل ننظر إليها نظرتنا إلى شئ ثانوى تابع؟ وهل يدفعنا ذلك إلى إعادة النظر فى البرامج التى تدرسها معاهد الترجمة التى لازالت متخلفة فى وطننا العربى؟ وهل يفيد ذلك أخيرا فى تغيير نظرة بعض المؤسسات الثقافية فى مصر التى تمنح المترجم، رسميا إلى الآن، ستة مليمات على الكلمة، سواء كانت كلمة شكسبير أو كلمة عدوية.

المترجم الرجيم

الترجمة فعل من أفعال الخيانة الخلاقة لأنها تفشى السر المضنون به على غير أهله لصالح المعرفة الإنسانية التى يراد توصيلها إلى الناس جميعا، فهى الخيانة التى تعمم المعرفة، وتقيم التسوية بين البشر فى امتلاكها، مقترفة الجرم النبيل نفسه الذى اقترفه بروميثيوس عندما سرق نار الآلهة الوثنية وأشاعها بين البشر، فأشاع المعرفة التى صار بها البشر كائنات عارفة، تنافس الآلهة وتتحداها بالمعرفة المسروقة منها والمأخوذة عنها. هذا الفعل من الخيانة التى تنطوى على معناها الخاص لا يؤدى دلالة محايدة فى سياقاته، لأنه لا يقوم بعملية توصيل محايدة بين الأرباب والأرباب، أو بين الأرباب النورانيين والبشر الترابيين، على نحو مافعل هرمس رسول الآلهة الذى اشتقت من اسمه، فيما قيل، تسمية العلم (الهرمنيوطيقا) الدال على التأويل الذى هو إرجاع الدلالات إلى مقصدها الأول وأصل معناها. وليس فعل الخيانة الخلاقة الذى يقوم به المترجم من هذا القبيل، لأنه فعل ينقل كى يضيف، أو يضيف لكى يكتمل نقله، فالإضافة بعض مقتضى طبعه الذى يتحقق به، أو يتميز عن

غيره، فهو الفعل الذى يفشى السر على نحو غير محايد، ويبين عن تحيز مضاف، أو دلالات مكتسبة تلحق بالمعنى الأصلى في رحلته مابين المنبع والمصب، أو فى تحولاته مابين اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها.

ومالفت انتباهى بوجه خاص أن اللغة العربية اقتنصت هذا البعد الملتبس من فعل الترجمة، فقرنت على المستوى الاشتقاقى بين دلالة الترجمة ودلالة أنوا ع لافتة من المعصية، مؤكدة بعبقريتها الخاصة جرم الترجمة، فى العلاقات الاشتقاقية التى ترد معنى "الترجمة" إلى مقلوب الـ"جُرْم"، حيث الـ"رَجْم" هو الأصل في اشتقاق الترجمة. والرَّجْمُ فى العربية يؤدى معنى القتل صراحة، من رَجَمه حتى قتله. وفى اللسان: إنما قيل للقتل رَجْمٌ لأنهم كانوا إذا قتلوا رجلا رَمَوْه بالحجارة حتى يقتلوه، ثم قيل لكل قتل رَجْمٌ. والرَّجْمُ اللعن، والرجيم فعيل بمعنى مفعول، أى مطرود وملعون. ومنه "الشيطان الرجيم" المرجوم بالكواكب، أو المطرود الملعون المهجور فى آيات كثيرة من القرآن الكريم، وفى دلالة لا تفارق "رجوم الشياطين" التى وردت فى سورة الملك. والرجم القول بالظن والحدس، أو القذف بالغيب والظن. وتراجموا بالحجارة تراموا بها وتقاذفوا. والكلام المُرَجَّمُ المقنوف من غير يقين، على غير هدى، كأنه الرجوم التى لا تفارق دلالة الرجم بالحجارة، أو دلالة الرجم من زمن ذهبى إلى زمن الجحيم.

والصلة الدلالية بين الرجم = القذف، والرجم = القتل، والرجم = الطرد، والرجم = اللعن، هى الصلة بين أنواع الفعل الذى يخرج فاعله من الطاعة إلى المعصية، ومن اليقين الذى لا يلتبس إلى الظن الملتبس، ومن البعد الواحد الصريح إلى الأبعاد المتعددة المشكلة، فتزداد الحاجة إلى التفسير. وهو الإيضاح، من الفَسْر. وهو البيان والإبانة، وكشف المغطى والمراد من اللفظ المشكل. وهو نظر الطبيب إلى الماء والاستدلال به على المرض. وتلك دوائر من الدلالات المتداخلة. تقارب بين فعل المعصية الذى أخرج إبليس من الطاعة، وآدم من الجنة، وتهدّد نوحاً أن يكون من المرجومين. وتقارب هذه الدوائر بمعنى مختلف، لكن غير منقطع، بينْ فعل الخروج والاقتراب من، أو إشاعة، المعرفة المضنون بها على غير أهلها، على نحو يؤدى إلى الرجم الذى يحتمل دلالة القتل، أو دلالة إنهاء الوجود المعتاد. وهى دلالة لاتفارق، بدورها، دلالة التقاذف الذى تتناقل به المصائر والبصائر والرسائل والمدلولات.

والمغرم بتتبع الدوائر الدلالية التى تتولد عنها دوائر دلالية أخرى لاتكف بدورها عن توليد داوئر جديدة فى المعاجم العربية القديمة، وهى هواية أجدها ممتعة إلى أبعد حد، لابد أن يسترعى انتباهه هذه الترابطات الاشتقاقية الدالة التى تصل بين الرَّجْم والجُرْم على مستوى القلب، والتى تصل بين دوائر متداخلة للاثنين وكلمة "الترجمان" التى

تبدو أشبه بالنتيجة الدلالية، أو محصلة المعانى التى تنطوى عليها هذه الدوائر. والترجمان (بفتح التاء المشدَّدة أو ضمها) هو المفسِّر فى «لسان العرب» وليس الناقل المحايد، كأنه بروميثيوس آخر وليس هرمس بحال، فهو الشارح الذى يكشف المغطى، ويخون السر بإشاعته. وهو قارئ العلامات التى يستدل بها على ماوراءها كالطبيب الذى ينظر إلى ماء البول ليستدل به على المرض، وهو التفسرة فى كلام المولدين. فكلام المترجم تفسير الشئ ومعناه وليس الشئ نفسه بحال، كأن فعله فعل التشبيه البلاغى الذى يصفه البلاغيون بأنه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ولا يدنى بطرفيه قط إلى حال من الاتحاد.

هكذا نقرأ، فى «لسان العرب» و«تاج العروس» وصحاح العربية وغيرها، أن الترجمان هو المفسر. وقد ترجمه وترجم عنه، وقد ترجم كلامه، إذا فسَّره بلسان آخر. ومنه التَّرجمان والجمع التَّراجم، مثل زعفران وزعافر، وصحصحان وصحاصح. ولك أن تلحق التاء (فى ترجمان) بضمة الجيم وتنطقها كما جاء فى أبيات الراجز القديم:

ومنهل وردته التقاطا
لم أَلْقَ، إذْ وَرَدْتُه، فُرَّاطا
إلا الحَمام الوُرْق والغَطَاطا،
فهن يُلْغِطْنَ به إِلغاطا،
كالتُّرجمان لَقِي الأنباطا.

هذه الأرجوزة القصيرة شدَّت عينيّ إليها عندما طالعتها للمرة الأولى فى «لسان العرب»، ودفعتنى إلى معاودة قراءتها مرات، إلى الدرجة التى أبعدتنى عن معناها الحرفى، وأغوتنى باقتراف فعل التفسير الذى هو وجه من أوجه فعل الترجمة. والأرجوزة تخايل من يتمعن فيها بالعزلة الشاملة التى تحيط بهذا المنهل الذى وقع عليه الراجز، أو عثر عليه (التقاطا) من غير قصد ولا طلب، كأنه المفاجأة البهيجة واللقية السعيدة، بعد رحلة مضنية من السير، أو البحث، فى الصحراء، رحلة يتجلى معها هذا المنهل كأنه علامة واعدة بالرى أو الحياة، وسط علامات الجدب الصحراوى الذى يفضى إلى الموت. ومايلفت الانتباه فى هذا المنهل - العلامة خلوّه من البشر والحيوان، فهو يبدو كما لو كان البشر (الفُرّاط) لم يعرفوا الطريق إليه، فالمقترب منه يقترب من فضاء بكر، لم يسبقه إليه أحد، مترع بالماء الذى هو معنى آخر من معانى المعرفة إلى جانب معانى الحياة. ولا شئ حول الماء فى المنهل - العلامة سوى الحمام الذى يتوسط لونه الأغبر مابين البياض والسواد، كما لو كان يتوسط مابين الموت والحياة، أو يضرب لونه إلى الخضرة، فهو الحمام الوُرْق، مفرده الورقاء التى تتشبه بها النفس فى سموها وتحليقها وتطلعها إلى مجاوزة حدود الجسم الذى يحصرها فى حيزه الضيق كالسجن. وليس إلى جانب ورق الحمام سوى الغطاط. وهى طير القطا فى حجم الحمام. ويضرب

بها المثل فى الاهتداء إلى مايبحث عنه، فيقال: أهدى من القطا.

ومابين الحمام الورق والقطا تتجاوب الأصوات المبهمة التى لا تفهم، إلغاطا لا تبين عن دلالاتها المباشرة، ومنه اللَّغَطُ والجمع أَلْغَاطٌ بمعنى الجلبة أو الأصوات المبهمة التى لا تُفهم، فهى علامات أخرى تستدعى القراءة وتستلزم التفسير، ومن ثم تحتاج إلى حضور الترجمان الذى يكشف عن المغطى من أسرار لغاها ويبين عنها، كما يبين الترجمان عن معانى كلمات الأعاجم (الأنباط) الذين يتراطنون بما لا يفهمه العرب إلا بمترجم أو ترجمان. والعلاقة بين الترجمان والأنباط فى الأرجوزة، هى الوجه الآخر من العلاقة بين الماء والقطا والحمام فى أعين الراجز، وعلى لسان أسطره التى ترطن لنا بما تترجم به عن دلالة المنهل - العلامة فى صحراء الحياة التى نحتاج فيها إلى ماهو أدل من القطا، وإلى رى المعرفة، وإلى اكتشاف أسرار تلك الرسائل التى تتبادلها الطيور لتبشرنا بقرب الوصول إلى ما يحمينا من أطماع الإنسان، أو من الموت فى الصحراء.

هل ترانى قمت باقتراف فعل الخيانة الذى اقترفه الترجمان الذى لقى الأنباط، والراجز الذى أنصت إلى أصوات الوُرْق والقطا، ودفعنا إلى الإنصات معه، دون أن يكون ناقلا، لأنه حافظ على صفة المفسر المراوغ الذى كشف عن بعض السر وأخفى بعضه الآخر، ليغرينا بما كشف إلى

تعرف مالم يكشف؟ الأمر ممكن. ولكن المهم أن كل فعل يقوم به الترجمان المعلن أو المضمر، فى هذا الرجز القصير الدال، فعل من أفعال التفسير الذى يؤدى دلالة المشهد، متوسطا بيننا وموضوعه، دافعا إيانا إلى أن نرى علامات بأعيانها، من زوايا بأعيانها، ليتشكل فينا الاستعداد لقراءة العلاقة المضمرة بين العلامات، ومن ثم نفهم الرسائل المضافة إلى المشهد أو المستخلصة منه. وإذا أسقطنا هذا الفهم على الترجمان الذى يصل العرب بالأنباط فى الرجز، ويصلهم بغيرهم من أصناف العجم والأمم خارج الرجز، فإن النتيجة واحدة. والدلالة المتكررة هى أن الترجمان فى كل أحواله لا يقوم بفعل محايد كالمزادة التى تنقل الماء من المنهل إلى الفم، وإنما يقوم بفعل تفسيرى يفشى فيه السر بطريقته الخاصة التى تعيد صناعة السر، وتدفعنا إلى أن نراه بعينيه، فكأنه يرتكب فعل الخيانة مرتين، ويستحق أن يوصف بصفة الرجيم التى هى أصل فى اشتقاق دلالة الترجمة فى لغتنا.

هذا المترجم الرجيم آيته خيانته الخلاّقة، وعلامة تميزه إضافته ما ينطق النص فى اللغة المنقول إليها بما لم يكن لها فى اللغة المنقول عنها. ودليل ذلك أن الترجمة الحرفية فى الشعر هى أفقر الترجمات وأهونها على القراء، لأنها لا تنتهى إلا إلى لغة مجدبة، جاسية، يغيض فيها ماء الإبداع، ويتقبض تدفق الإيقاع، ويرتبك اتساق المجاز، وتتعاظل تراكيب الكلام ومعانى النحو. أما الترجمة التى يعيد فيها

المترجم إبداع النص الأصلى، متمثلا روحه التى اقترب من حماها فى رؤيته التفسيرية، فهى الترجمة التى تضيف إلى الأصل ما يثريه بالمعنى الذى يحتمله، وتضيف إلى اللغة الناقلة ما يزيدها ثراء وغنى بإدخال إيقاعات ومجازات وتراكيب جديدة فى نسجها.

ومن هذا المنظور، فإننا نتحدث عن ترجمة أحمد رامى لرباعيات الخيام بالقدر الذى نتحدث به عن ترجمة فيتزجرالد لهذه الرباعيات، فكلتا الترجمتين فعل من أفعال الخيانة الخلاقة التى اقترفها المترجم الرجيم، وأضاف به إلى الأصل مايعد قراءة متميزة للأصل نفسه على المستوى النقدى. وليس السر فى نجاح هاتين الترجمتين وتأثيرهما الباقى أن كلا المترجمين كان متقنا للغة الأصل، فما أكثر الذين يتقنون لغات الأصل دون أن يصلوا إلى التأثير الذى نتحدث عنه، وإنما السر هو القدرة الخاصة على التقاط النغمة المائزة للنص الأصلى والتى لا ينطقها سواه، فى مراوغتها ورهافتها وظلالها ومعانيها الحافة التى تبدو كما لو كانت بلا حدود، وإعادة صياغة هذه النغمة فى إيقاع يوازيها، ليؤدى دون أن يحاكى معنى ممكنا من معانى الأصل، التقطه المترجم ورأى فيه المنهل -العلامة للأصل.

وتتجلى هذه القدرة الخاصة على نحو لافت، حين يتقارب المنزع الشعرى للمترجم والمنزع الإبداعى للنصوص المترجمة، فيحدث حوار الأكفاء، ولقاء النظائر، وتفاعل

المذاهب المتقاربة، والأمزجة المتجاوبة، وتنقدح نار الوصل التى دنا بها عالم سان جون بيرس من رؤيا أدونيس، واقتربت أغنيات ناظم حكمت من محمد البخارى، وحكاية فاطمة التى رواها جونار إيكلوف من مفردات سعدى يوسف، وأصوات روبرت فروست وجون كرو رانسوم وألن جنزبرج من عوالم توفيق صايغ، وأرشيبالد ماكليش من سلمى الخضراء الجيوسى، وت.إس. إليوت من لغة لويس عوض العقلانية أو لغة ماهر شفيق فريد المحدّبة.

وليست هذه النماذج سوى أمثلة دالة على غيرها، من حيث ما تثبته من أن إبداع الترجمة يغدو بعضا من إبداع عصره. ويؤثر فيه بالقدر الذى يصبح علامة عليه. وكما كانت ترجمة فيتزجرالد لرباعيات الخيام علامة على عصرها، وإرهاصا باتجاه أسهم فى فرضه المترجم، كانت ترجمة أشعار الحداثة الأوربية إلى اللغة العربية دعما لتيارات الحداثة العربية، وتأكيدا لحضور الشاعر العربى الذى سعى إلى تغيير لحمة الشعر وسداه، كأنه يبدأ من جديد سفر النشأة والتكوين. ومن الدال أن الشعر الحداثى المترجم فرض تأثيره على صياغة الشعر العربى المحدث، وعلى قصيدة النثر العربية بوجه خاص، تلك القصيدة التى تنطق بتأثير ترجمة الشعر وتدل عليه فى اللغة العربية المعاصرة، على مستوى التركيب والمفردة والدلالة والمجاز.

وفى ذلك كله ما يؤكد أن مترجم الشعر على وجه الخصوص لابد أن يكون شاعرا بمعنى من المعنى، ناقدا بمعنى من هذه المعانى، مرهف الحساسية بأجواء النص الأصلية ومعانيه الحافة وأسراره الخفية، خاضعا إلى النص الأصلى كل الخضوع إلى أن يفهم سره، ويمتلك ناره، فالفهم تملك المفهوم وقدرة على إشاعته. وعندئذ، عندئذ فحسب، يتمردالمترجم على سجن اللغة التى يحتبس فيها النص الأصلى، ويطلق روحه مرفرفة كالحمام الورق أو القطا، ليصل بها إلى موطن جديد، وبوسائط تتمكن من توصيلها على نحو ينطوى على حلول مبتكرة، لمشكلات المجاز والإيقاع وأساليب التقديم والتأخير ومراوغة الدلالة وتعدد مستويات المعنى، وألوان التعاقب التى ترد المبنى على المعنى فى الشعر الذى هو ضرب من النسج والسبك والنظم والتصوير كما قال الجاحظ قديما، والذى لا يمنح ناره المقدسة، فى فعل الخيانة الخلاقة، إلا إلى المترجم الرجيم.

الشعر لا يترجم ؟!

"الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطع نظمه، وبَطُل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضعُ التعجب، لا كالكلام المنثور". كلمات قالها الجاحظ منذ اثنى عشر قرنا، وخلفها لنا لتذكرنا بكلماته الأخرى التى تقول: "إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير". وكان الجاحظ يقصد بهذه الكلمات الأخيرة إلى أن الشعر ليس الترجمة الموزونة للأفكار، أو التحلية الإيقاعية للمفاهيم، أو تحويل المنثور من الكلام إلى موزون، فى العملية التى أطلق عليها من جاءوا بعده "عقد النثر". وبالقدر نفسه، كان الجاحظ يقصد إلى أن الشعر ليس كل ما جاد به الخاطر، أو جاشت به النفس، وإنما هو صناعة مقصودة، لها أصولها الجمالية وقواعدها الفنية. هذه الأصول والقواعد تنعكس على معنى "النسج" ومعنى "التصوير" فتتحدد بهما وتحددهما. فالشعر صنعة جمالية، تستخلص من اللغة ماتصوغ به بنية إيقاعية متفردة فى تركيبها النظمى الذى يناغم بين المعنى والمبنى، ليعيد تشكيل العالم فى علاقات تنطوى على ما يشد الانتباه إلى حضورها الذاتى، ذلك

الحضور الذى يتحطم معه سور مدركاتنا العرقية، ويدفعنا إلى أن نجفل لائذين بحال جديد من الوعى بالعالم، بواسطة اللغة المكثفة، المشحونة، المتوترة التى تحاول أن تقتنص دلالة العالم، ناسجة منه نظمها الذى يكتسب فيه كل شئ معنى فريدا فى جدته.

قد لا يكون الجاحظ فكر على هذا النحو، ولكنه بالقطع كان يرفض أن يختزل الشعر فى كلمات موزونة مقفاة، تعقد أفكار النثر فى أقراء الوزن الشعرى. ولذلك سخر من أبى عمرو الشيبانى عالم اللغة، تقليدى الذوق، لأنه حسب الشعر صياغة وزنية لأفكار عارية، فاستحسن بيتين لا علاقة لهما بالشعرية، لا لشئ إلا لأنهما ترجمة وزنية لفكرة تقول: إن الموت ليس موت البلى، وإنما هو سؤال الرجال، كلاهما موت، ولكن الموت الذى هو سؤال الرجال أصعب من موت الجسد لذل السؤال. ويسخر الجاحظ من قائل البيتين قائلا إنه يزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولو أدخل فى الحكم بعض الفتك لزعم أن ابنه لا يقول شعرا أبدا. وتشمل قسوة السخرية الجاحظية، إلى جانب قائل البيتين الذى لا يمكن أن يخرج من صلبه شاعر، الشيخ اللغوى أبا عمرو الشيبانى الذى استملح البيتين لما فيهما من حكمة موزونة ومعنى يستحق الإشادة. ويعقب الجاحظ على مبرر هذا الاستملاح بقوله إن الشيخ ذهب إلى استحسان المعانى، والمعانى ملقاة فى الطريق، يعرفها العربى والعجمى، البدوى

والحضرى، فالمعوّل فى الشعر ليس عليها فى ذاتها وإنما على الكيفية التى تصاغ فيها، أو الصياغة التى تتشكل بها، فالشأن فى الشعر إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة يتحدد بعض معناها فى كونها ضرب من النسيج وجنس من التصوير.

وما يلفت نظرى فى عبارات الجاحظ، دائما، هو جنوحه إلى التعبير المجازى حين يريد التعبير عن الخاصية النوعية للشعر، من حيث هى لغة مخصوصة، لايمكن اختزالها فى ثنائية بسيطة متعارضة بين اللفظ والمعنى. ومن اليسير ملاحظة أن الجاحظ لم ينف المعنى الذى تعلَّق بأهدابه الشيبانى نفيا صريحا، وإنما أضرب عنه صفحا، ليوقع التركيز على البنية الإيقاعية التى تتماوج بالدلالة المتدفقة، فى الكلمات التى يسيغها النوق كما يسيغ عذوبة الماء، ويطرب لها الطبع لأنها توافق أصل تركيبه، وتجد النفس فى ائتلافها مايحركها من تجانس، وذلك على نحو تبدو معه الكلمات كما لو كانت سبيكة انصهر معدنها، كى يتخلص من شوائبه، ويتشكل فى أجمل قالب. وأحسب أن فكرة السبيكة المفرغة فى أجمل قالب كانت تعمل فى ذهن الجاحظ عمل الدال الذى يومئ إلى الشكل فى اصطلاحنا الحديث. ولكن بالمعنى الذى لا يفصل الدال عن المدلول إلا على سبيل التبسيط، ويمنح الأولية للدال كما منح أتباع

أرسطو الأولية للصورة بالقياس إلى الهيولى أو المادة. ولا تختلف استعارة "السبك" عن استعارة "النسج" أو"التصوير" فى هذا السياق، من حيث تجاوب هذه الاستعارات ودلالة "الصنعة" التى تلح على الجاحظ حين يتحدث عن الشعر.

وليست مصادفة أن يكون الشعر صنعة عند الجاحظ الاعتزالى الذى لم ير من الإبداع سوى قابليته لأن يوصف عقلانيا. ولكن الدال فى الوصف العقلانى للشعر الذى عَدَّه الجاحظ صنعة هو صلته بأنواع الصناعات الجميلة، النفيسة، كصناعة "السبك" التى هى قرينة الفضة والذهب، ودالة على الصورة (الشكل) التى يتميز بها مصنوع على مصنوع. وتلك دلالة تفضى إلى نوعين آخرين من الصنعة، هما "النسج" و"التصوير"، يقرنهما الجاحظ بالشعر على سبيل المجاز الذى لا يتحدد المعنى إلا به. والنسج هو الصناعة التى تلفت الانتباه إلى ما تنطوى عليه من علاقات، فالنسيج خيوط تشكلت فى علاقات رأسية وأفقية، هى اللحمة والسداة، لتؤدى نوعا متميزا من الحضور، أخص خصائصه أنه حضور علائقى، للكل فيه الأولية على الأجزاء. والتصوير صنعة أخرى، ترتبط بالتقديم الحسى للمعنى، وتصل الشعر بفن الرسم، بالقدر الذى تصله بمعنى التشكل أو التشكيل. وآية ذلك أن كلمة الصورة تشير إلى الصياغة، فى سياقات جاحظية تسوى بين معنى التصور ومعنى الصنع، فيقال: صَوَّرته أى شكلته، وتصوَّر بصورة كذا أى تشكل على هيئة.

وتقترن الكلمة فى سياقات ثانية بمعنى التقديم المؤثر للبلاغة التى تخلب الألباب بسحرها، إلى الدرجة التى يمكن معها للبلاغيين أن يصورا الباطل فى صورة الحق، والحق فى صورة الباطل، وذلك فعل شبيه بفعل الرسامين الذين يفتنون النفوس باللوحات التى يرسمونها، والتى يخيل لمن يشاهدها أنها تموج بالحياة، فتدفع المشاهد إلى أن يتقراها باللمس. وسواء أخذنا التصوير بمعنى صنع الشكل أو الهيئة، أو بمعنى التقديم المؤثر، أو بمعنى الرسم الذى يقوم على التقديم الحسى، فإن الحضور العلائقى يظل واحدا فى كل المعانى، فالشكل كالهيئة كاللوحة علاقات تنتظمها صورة. والصورة شكل من الدلالات التى لا تفارق حركة الحضور العلائقى على مستوى الإرسال والاستقبال.

ولكن هناك فارقا بين الحضور العلائقى الذى يدل عليه "النسج" فى ارتباطه بتحديد معنى الشعر والحضور الآخر الذى يدل عليه "التصوير". الحضور الأول علاقات على مستوى التأليف الصرفى بين الأحرف، والتأليف النغمى بين المقاطع، والتأليف النحوى بين الكلمات، والتأليف النصى بين الجمل. وهو حضور يشير إليه الجاحظ، على سبيل التشبيه، بكلمة "النظم" التى تشبه "النسج" فى مدلول من مدلولاتها، هو الاتساق، فالنظم هو التأليف. صناعة أخرى جميلة الموضوع. يقال نظمت اللؤلؤ أى جمعته فى السّلك، ومنه نظمت الشعر ونظمته. ونظام كل أمر مِلاكُهُ. والنظام الخيط

الذى ينظم به اللؤلؤ والعقد من الجوهر. ولكن "النظم" يجاوز "النسج" فى أفق الدلالة العلائقية من منظور الامتداد الذى يجمع بين المختلفات فى خيط (نظام) يحيلها إلى مؤتلفات، فهو أقرب إلى العلاقات الأفقية التراصفية، وإلى التركيز على اللُّحمة منه على السَّدَاة، وذلك من منظور التأليف الذى هو توخى ائتلاف الصوت والصرف بين الأحرف، وائتلاف معانى النحو بين الكلم. أما التصوير فإنه يرتبط بما يؤديه التقديم الحسى من معان، وما تثيره الكلمات من إيحاءات، فهو الوجه الآخر للنسج على مستوى الدلالة، ماظل النسج قرين التركيب والتأليف الذى يتحدد به المبنى المخصوص لهذه الدلالة. وإذا كانت الصلة بين "النسج" و"التصوير" هى الصلة بين وجهى العملة الواحدة، فى متصل الصناعة الشعرية التى تشبه غيرها من الصناعات الجميلة، فإن هذه الصلة تؤكد معنى الإكمال الذى لا يفترق به دال "النسج" عن دال "التصوير"، وذلك من حيث ما يقوم به كلا الدالين من أداء معنى "النظم" الذى هو نوع من "السبك".

هذا الفهم للجاحظ، أو هذ التأويل المحدث لكلامه، إن دَلَّ على شئ فإنما يدل على مكابدة أبى عثمان فى اقتناص أوجه الشبه التى تؤدى له معنى تفرد البنية اللغوية للشعر، من حيث هى كيان لا يمكن اختزاله فى معنى هو فكرة، أو فى لفظ هو مجموعة من الكلمات، لأن الشعر صناعة لا تشبه إلا مايجانسها، ويحدد معناها، من الصناعات الجميلة التى

تجمع بين "السبك" و"النظم" و"التصوير" و"النسج"، من حيث التأليف الذي يخايل العقول ويسحر القلوب، ومن حيث أولية الصورة التي يكتسبها الموضوع بفعل الصنعة فيتميز عن غيره. ومايجمع بين الصناعات الأربع، ويصل بينها والشعر في الوقت نفسه، هو الحضور العلائقي الذي لا يفصل بين المعنى والمبنى على مستوى التشكل، والذي يؤدي إلى "التعجيب" على مستوى الاستقبال لهذا التشكل، فيعجب المتلقي من حسن مايرى، ويدهش بالبنية المسبوكة المنسوجة من علاقات الكلمات التي هي نوع من إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، والتي هي نظم مصوّر يخاطب عين الخيال بالقدر الذي يخاطب سمعه، في الوقت الذي يخاطب كل الحواس والملكات والقدرات.

هل يمكن ترجمة هذا النوع من "البنية"؟ إن الإجابة بالنفي عند الجاحظ، لأن الترجمة تخليط في السبك، ونقض للنسج، وتحويل للتصوير عن جهته، وهدم للنظم، وإلغاء للحضور العلائقي المخصوص في مكونات الصنعة. وعبارات الجاحظ حاسمة جازمة في دوالها التي تنفي "الاستطاعة" في الترجمة كما لو كانت تنفي إرادة ترجمة الشعر، في لغة لابد أن تعيدنا إلى الحواف الدلالية، وذلك في سياق لا يخلو من تأثيرات اعتزالية. ويتأكد نفي الاستطاعة بما ينطوي على نفي القيمة عن فعل الترجمة، ومن ثم الحكم بعدم جوازه. ويقترن الحكم بمبرارته العقلانية التي ترجع إلى موضوع

الحكم. وهى أن الشعر إذا تحوَّلَ من لغة إلى لغة تقطع نظمه، وغاض نبعه، وتعكّر ماؤه، وبطل وزنه، ومن ثم بطل حسنه، وسقط موضع التعجب منه. وليس الأمر كذلك فى النثر الذى لا ينطوى على البنية نفسها من السبك والنسج والتصوير والنظم، ولا يتميز بما يتميز به الشعر من تضافر معانى الصناعات الجميلة فى الدلالة على الحضور العلائقى لإيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع.

ويبدو أن الجاحظ شعر بقسوة كلماته، وحسمها القاطع كالسيف، وهو معتزلى يؤمن بالمحاورة، ولخصمه الغائب أهمية توازى عنده أهمية الحضور، فاستدرك على نفسه بلسان من يحاوره، قائلا إن الترجمان لا يؤدى أبدا مايقوله الناثر، خصوصا حين يكون الناثر حكيما يتميز كلامه بدقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، وتصاريف ألفاظه، وتأويلات أفكاره. ومتى كان ابن البطريق أو ابن ناعمة أو ابن قرة أو ابن المقفع أو غيرهم من المترجمين مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالد بن يزيد مثل أفلاطون؟ ومع ذلك فلم تمنع صعوبة الحكمة اليونانية مثلا من ترجمتها إلى اللغة العربية. وأفلح المترجمون فى الوصول بالمعانى الأصلية إلى ما يؤديها فى اللغة المنقول إليها، فأنطقوا أرسطاطاليس وأفلاطون بلسان عربى مبين أفاد الكثيرين، وساعدهم على الجمع بين رأى الحكيمين. وهذا أمر يعتمد بالدرجة الأولى

على ثقافة المترجم وقدراته، إذ لابد للمترجم من أن يكون بيانه فى نفس الترجمة فى وزن علمه بموضوعها، وينبغى أن يكون أعلم الناس باللغة المنقول عنها والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية.

ولكن الجاحظ لا يقتنع بهذه الحجة على إطلاقها، لأنه لم يكن يفهم إمكان أن يكون المترجم متمكنا من لسانين بالقدر نفسه، وكان يرى أن الضيم لابد أن يدخل على لسان من اللسانين، ويقع أحدهما تحت طائلة ثانيهما. يضاف إلى ذلك أن مايجوز فى النثر، ومنه الحكمة، لا يجوز فى الشعر، لأن الشعر هو اللغة فى حال تكثفها المتفرد بنظمه ونسجه وسبكه وتصويره، أى فى حال البناء الذى لا يقبل النقض أو التخليط أو التفكك أو التقبض أو التقطع، فالمترجم للشعر لابد أن ينقض نسجه ويهدم نظمه ويخون تركيبه الفريد الذى هو موضع التعجب والتعجيب. هذا المترجم ينطبق عليه المثل الإيطالى الذى جاء بعد الجاحظ بقرون، ليسجل المعنى نفسه الذى قصد الجاحظ إلى بعضه، فى الكلمات التى صاغها الشاعر الألمانى جوته فى جملته الشهيرة: أيها المترجم! أيها الخائن!

ولكن من الذى استمع إلى رأى الجاحظ؟! ومن الذى خاف من التهمة التى حملها المثل الإيطالى، أو الصرخة التى أطلقها جوته؟! لم يتوقف المترجمون عن ترجمة الشعر عبر

العصور، رغم كل حزم عبارات الجاحظ وأمثاله وحسمها، وصرخات جوته وأشباهه. ظل المترجمون يقترفون فعل الخيانة بالمعنى الخلاق الذى هو نوع من سرقة النار المقدسة، من أعالى الأولمب كى يتيحوها للبشر الفانين فى مهاوى الأرض.

غير أن هذا النوع من الخيانة يثير السؤال الذى يكشف عن المفارقة التى ينطوى عليها. ويضع الخيانة الخلاقة موضع المساءلة، كاشفا عن التباسها الملغز، فالمؤكد أن الترجمة المتميزة إضافة إلى الأصل، ومن ثم خيانة له مرتين. أولاهما بإفشاء سر الأصل. وثانيتهما بصياغة هذا السر فى عبارات الخائن الذى لا ينسى نفسه فى فعل خيانته. هذا الفعل، بدوره، تباعد عن الأصل، وتفاعل لا يخلو من صراع بين اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها. وهو تفاعل يستبدل نظما بنظم، وسبكا بسبك، ونسجا بنسج، وحتى تصويرا بتصوير، وإلا ما اتصفت الخيانة بالخلق. وعندئذ، يبقى السؤال: ما الذى يبقى من الأصل المترجم حقا؟ فيترجع صوت الجاحظ، عبر القرون، مخايلا، مراوغا، مغريا بإعادة النظر فى كلماته التى لم ننعم فيها النظر بالقدر الذى يليق بها.

هل فضيلة الشعر مقصورة على العرب ؟!

كان يخطر على بالى، دائما، سؤال عن الأسباب التى جعلت الشعر العربى، فى أغلب عصوره، ينطوى على نفسه ولاينفتح على غيره. وكان هذا السؤال يفضى إلى أسئلة أخرى عن العوامل التى لاتزال تحول دون شعرنا والاتصال الفعلى بغيره من أشعار الدنيا، والحوار معها بوعى مفتوح، والتفاعل معها فى المدى الإنسانى الرحب من التنوع الإبداعى الخلاق.

وكنت كلما لاحظت حدة الهجوم على الشعر الحداثى، ووصمه بالتغريب، والنظر إلى محاولته الإفادة من الاتجاهات الطليعية فى العالم بوصفها نوعا من انتهاك الهوية القومية، أو محاولة شريرة لتشويه الأصالة، أو حتى خروجا على الدين، عدت إلى السؤال الذى لم يفارقنى عن ارتفاع درجة اكتفاء الشعر العربى بنفسه بالقياس إلى غيره من الأنواع الأدبية المغايرة، وارتفاع درجة المخايلة التى ينطوى عليها قراء الشعر العربى والمدافعين عن نقائه العرقى بالحق

وبالباطل، خصوصا أولئك الذين يقومون بتكفير من يطالب الشعر العربى بالدخول فى علاقات من التفاعل الحوارى الخلاق مع غيره من شعر الدنيا المحيطة به.

وكان السؤال الخاص بإبداع الشعر يفضى إلى لوازمه المرتبطة بالدوائر المتصلة به، والمتأثرة به أو المؤثرة فيه. أقصد إلى دائرة ترجمة الشعر الأجنبى التى تبدو فقيرة إلى درجة لافتة، بالقياس إلى ترجمة المسرح أو القصة. وما يلفت الانتباه، حقا، فى هذا المجال، أن ترجمة الشعر ظلت، ولاتزال، هامشية فى مجال الأنشطة الخاصة بالترجمة عموما. صحيح أن ترجمة الشعر أصعب من غيرها، وأن ترجمته فعل من أفعال الخيانة، حتى لو وصفناها بالخيانة الخلاقة، ولكن ذلك لم يمنع من ترجمة الشعر فى حماسة لافتة، وفى كثرة ملحوظة، حتى عند هؤلاء الذين تحدثوا عن صعوبة ترجمة الشعر، فى الآداب الأوروبية المختلفة التى يزدحم كل أدب منها بالمترجم إليه من أشعار الآداب الأجنبية. أضف إلى ذلك مايسهل ملاحظته من أن حركة ترجمة الشعر العالمى إلى العربية بوجه عام أقل بما لايقاس، كميا وكيفيا، بغيرها من حركة ترجمة الشعر فى هذا القطر أو ذاك من أقطار اللغات الحديثة التى نعرفها، والتى تأثر بها الأدب العربى الحديث على مستويات متعددة.

وأتصور أن السبب المباشر فى قلة الاحتفاء بترجمة الشعر الأجنبى لايختلف عن سبب هامشية ترجمة الشعر فى النشاط الثقافى العام، أو انطواء الشعر العربى على نفسه، أو الاسترابة بالشعر الأجنبى وبمحاولة التأثر به، من حيث هى جميعا أوجه متعددة من مخايلة الاكتفاء الذاتى، ولازمة منطقية ترتبت على وهم قديم توارثته الثقافة العربية، اتباعا، ونقلا، وتقليدا. أعنى ذلك الوهم الذى دفع الكثيرين من القدماء إلى تخيل أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب دون غيرهم، وأن شعر العرب - كلغتهم - فى المرتبة العليا من الفصاحة والبلاغة التى لاتجعله محتاجا إلى غيره.

-٢-

ولذلك ظلت عبارات الجاحظ القديمة عن فضيلة الشعر التى رآها مقصورة على العرب من العبارات النقدية التى تستفزنى كلما تذكرتها، لما تنطوى عليه من نزعة عنصرية لم تخل منها ثقافتنا، وما تنبنى عليه من فخر جاهل بحقائق الثقافات وإبداعات الشعوب، لازلت أستغرب صدوره عن الجاحظ المعتزلى الذى عُرِفَ بانفتاحه العقلى على معارف عصره التى أسهم فى الإضافة الخلاقة إلى آفاقها الواعدة. وأحسب أن الذى قاد الجاحظ إلى مثل هذه العبارات هو إلحاحه على الفخر بالعروبة، فى مواجهة النزعات الشعوبية المغالية، وفى نوع من رد الفعل الدفاعى العصابى الذى أفضى به إلى توهم أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب

دون غيرهم، وعلى من تكلم بلسانهم، وأن هذه الفضيلة ترجع إلى خصائص ذاتية لاتعرفها سوى اللغة العربية.

ولم يكن الجاحظ، بالطبع، يجهل أن لأمة اليونان شعراءها الكبار، شأنها شأن أمة الهند أو الفرس، أو غير هاتين من الأمم التى سمع عنها وقرأ ما ترجم من ميراثها، خصوصا الهند التى كان يستشهد بما روى من أقوالها السائرة فى تعريفات البلاغة التى تجاورت مع تعريفات الفرس واليونان، فى كتب الجاحظ أو فى رسائله. لكن الجاحظ فى الوقت الذى كان يسلم ببلاغة الأمم غير العربية فى المنثور من الكلام، خاصة على مستوى الكتابة، لم يكن يسلم إلا لأمة العرب وحدها بفضيلة الشعر الذى رآه فخرها وعلامة مجدها البلاغى الخاص.

ولنلاحظ، ابتداء، أن هذا النوع من الفخر لم يكن مقصوراً على الجاحظ وحده مع أنه بدأ به فيما أعلم. فقد مضى غيره من العلماء فى الاتجاه نفسه، متابعين للجاحظ فيما يبدو، ومتأثرين مثله بحماسة الرد العصابى على دعاوى الشعوبية، ومضيفين إلى كلامه مغزى دينيا لم يقصد إليه، فذهبوا إلى أن الأعاجم لم تتسع فى المجاز اتساع العرب الذين ظل كلامهم فى المرتبة العليا من الفصاحة بالقياس إلى غيره، لما فيه من وحى وإشارات واستعارات ومجازات. هكذا تحدث ابن قتيبة فى القرن الثالث للهجرة عن ما خص الله به العرب من العارضة والبيان واتساع المجاز، وقال إنما يعرف

"فضل القرآن" من فهم مذاهب العرب وافتنانها فى الأساليب، وماخص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس فى جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجاز ما أوتيته العرب خصيصى من الله، لما أرهصه فى الرسول، وأراده من إقامة الدليل على نبوته بالكتاب، فجعل من أشبه الأمور بما فى زمانه المبعوث فيه، وهو البلاغة وقوة العارضة، فقد كان الخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاما، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن، فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة على سبيل التوكيد، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشئ، ويكنى عن الشئ، وتكون غايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام. وألفاظ العرب مبنية على ثمانية وعشرين حرفا، وهى أقصى طوق اللسان فيما يقول ابن قتيبة الذى ظن أن ألفاظ جميع الأمم قاصرة عن ثمانية وعشرين حرفا، كما ظن أن العرب متفردة بالمجازات فى الكلام.

ولقد ذهب ابن وهب صاحب كتاب "البرهان فى وجوه البيان" إلى القول بأن الاستعارة إنما احتيج إليها فى كلام العرب لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم، وليس هذا فى لسان غيرهم. وذهب ابن فارس، فى القرن نفسه، إلى أن لغة العرب أفضل اللغات وأوسعها، وأن فى قوله تعالى من سورة

الشعراء "وإنه لتنزيل رب العالمين، نزل به الروح الأمين على قلبك، لتكون من المنذرين، بلسان عربي مبين" ما خص اللسان العربي بالبيان، وأكد أن سائر اللغات قاصرة عنه وواقعة دونه. والدليل العقلي على ذلك، في حجاج ابن فارس، أننا لو احتجنا إلى أن نعبِّر عن السيف وأوصافه باللغة الفارسية لما أمكننا ذلك إلا باسم واحد، ونحن نذكر للسيف بالعربية صفات كثيرة، وكذلك الأسد والفرس وغيرهما من الأشياء المسماة بالأسماء المترادفة، فأين هذا من ذلك؟ وأين لسائر اللغات من السعة ما للغة العرب؟ هذا مالا خفاء به على ذي نهية أو عقل.

ويضيف ابن فارس إلى ماسبق أن ذكره ابن قتيبة من أن للعرب من الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير وغيرها من سنن العربية في القرآن مالا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله إلى شئ من الألسنة كما نقل الإنجيل عن السيريانية إلى الحبشية والرومية، وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب الله عز وجل بالعربية، لأن العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب. وتلك أقوال جعلت ابن رشيق، في القرن الخامس للهجرة، يذهب إلى أن الاستعارة هي من اتساع العرب في الكلام اقتدارا ودالة، وليس ضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، فإنما استعاروا مجازا واتساعا. ألا ترى أن للشئ عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك.

ويضيف السيوطى فى كتابه "المزهر فى علوم اللغة وأنواعها" إلى أمثال ذلك ما ينقله عن الفارابى فى كتابه "ديوان الأدب" من أن اللسان العربى كلام أهل الجنة، وهو المنزه من بين الألسنة من كل نقيصة، والمعلى من كل خسيسة، والمهذب مما يستهجن، أو يستشنع، وأن العرب تميل عن الذى يلزم كلامها الجفاء إلى ما يلين حواشيه ويرققها. وقد نزه الله لسانها عما يجفيه، فلم يجعل فى مبانى كلامها جيما تجاورها قاف متقدمة ولا متأخرة، أو تجامعها فى كلمة صاد أو كاف، إلا ماكان أعجميا أعرب، وذلك لصلابة هذا اللفظ، ومباينة ما أسس الله عليه كلام العرب من الرونق والعذوبة. ويضيف السيوطى ماسبق أن أكده الزمخشرى فى كتابه "ربيع الأبرار" من أنه لم تكن الكنى لشئ من الأمم إلا للعرب، وهى من مفاخرها. وينقل عن المطرزى ما ردده من أن الله سبحانه وتعالى اختص العرب بأربع: العمائم تيجانها، والحيا (الاحتباء = الاشتمال بالثوب أو نحوه) حيطانها، والسيوف سيجانها (جمع ساج وهو الطيلسان)، والشعر ديوانها. ومضى السيوطى قائلا: إنما وصف الشعر بأنه ديوان العرب، لأنهم كانوا يرجعون إليه عند اختلافهم فى الأنساب والحروب، ولأنه مستودع علومهم، وحافظ آدابهم، ومعدن أخبارهم. ولهذا قيل:

الشعر يحفظ ما أودى الزمان به   والشعر أفخر ما ينبى عن الكرم
لولا مقال زهير فى قصائده   ماكنت تعرف جودا كان فى هرم

ولحسن الحظ وجد من بين علماء العرب من أنكر هذا الفخر الجاهل بحقائق اللغات، ابتداء من عبدالقاهر الجرجاني الذى ذهب إلى أن المجاز موجود فى كل اللغات، وأنه لا يميز لغة عن أخرى، وأن اللغة العربية مثل غيرها من اللغات فى خصائص المجاز والتقديم والتأخير والحذف والوصل. وقد تعلم عبدالقاهر مما وصل إليه مترجما من كتابات أفلاطون وأرسطو عن الشعر والبلاغة أن لكل أمة من الأمم بلاغتها، ولليونان شعرها الذى حاول أرسطو أن يُنَظِّر له فيما كتبه عن "فن الشعر" بعامة، وخطابتها التى لا تخلو من مجاز تأثر به العرب فيما كتبوا بعد ذلك. وقال عبدالقاهر كلماته الحاسمة التي تؤكد أن المجاز أمر يستوى فيه العربى والعجمى، وتجده فى كل جيل، وتسمعه من كل قبيل، فالوجه أن يضاف إلى العقلاء جملة، ولا تستعمل لفظة توهم أنه من عرف اللغة العربية وطرقها الخاصة. وذلك فهم رحب للطبيعة الإبداعية للغات الشعوب، نقله ابن خلدون عن عبدالقاهر ومن تأثروا به، فأكد فى مقدمته أن الشعر لا يختص باللسان العربى لأنه موجود فى كل لغة، سواء كانت عربية أو أعجمية، وقد كان فى الفرس شعراء وفى اليونان كذلك، وذكر منهم أرسطو فى كتاب المنطق أوميروس الشاعر وأثنى عليه فيما يقول ابن خلدون. ولست فى حاجة إلى تأكيد أن هذه النظرة الموضوعية من عبدالقاهر وابن خلدون انبنت على علم حقيقى بحقائق اللغات، وعلى وعى منفتح على الآخر واعتراف به، بل على وعى متطور بعمليات المقارنة بين الآداب المختلفة. وهى

تخلو من الفخر الأجوف الذى يؤمن بنقاء العرق والأفضلية المطلقة للجنس، الفخر الذى يسقط أفعل التفضيل من الدين على اللغة، ويخلط بين ما هو دينى إلهى وبشرى دنيوى، تأكيداً لنزعات عرقية، هى تعبير سياسى اجتماعى بشرى فى آخر المطاف.

ويبدو أن تداخل البعد السياسى الاجتماعى والبعد الفكرى هو الذى دفع إلى ترجمة التراث القصصى للأمم السابقة على العرب دون الشعر، وذلك لما وجده المترجمون فى هذا التراث من إمكان الوفاء بحاجات فكرية ومطالب سياسية ودعاوى اجتماعية حرصوا على توصيلها من وراء أقنعة الترجمة. وكما ترجم ابن المقفع "كليلة ودمنة" ترجمة كانت نوعا من إعادة التأليف الذى يؤكد معانى خطرة، وينطق خطابا مسكوتا عنه من أهداف قصد إليها ابن المقفع قصدا، ولم يستطع التعبير المباشر عنها، كانت «ألف ليلة وليلة» ترجمة تأليفية موازية، تؤدى من الأغراض مايكمل المرامى الكامنة وراء ترجمة «كليلة ودمنة» فى لغة النثر التى اقترنت بخطاب العقل والحكمة التى أصبحت نقيض الشعر «ديوان العرب » القديم.

ومع ذلك فقد وجد من بين القدماء، خاصة من أصحاب الاتجاه النقلى، من رفض ترجمة أمثال «كليلة ودمنة» وغيرها من آداب الهند والفرس، محتجا على ذلك بما ذهب إليه ابن قتيبة من أن الشعر العربى هو مصدر الحكم المضارعة

لحكم الفلاسفة اليونان والمتفوقة عليها، وأن هذا الشعر هو علم العرب الذى هو، وحده، العلم الظاهر للعيان، الصادق عند الامتحان، فللعرب دون غيرهم الحكمة وفصل الخطاب. وأصحاب هذا المذهب هم الذين رددوا ما قاله الشافعى من أن الناس ماجهلوا ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس. ومضوا فى تسفيه صنيع الفارابى وابن سينا وغيرهما ممن أضلهم أفلاطون وأرسطو وغيرهما من حكماء اليونان. وانتهى أصحاب هذا المذهب إلى أنه ما من كلمة تؤثر عن الأمم السابقة على العرب، ولا قولا يسطر، ولا معنى يجبر، إلا وللعرب مثل معانيه، محصورا بقوافيه، موجزا فى لفظه، مختصرا فى نظمه. ومن ثم فليس العرب فى حاجة إلى الترجمة، وبخاصة ترجمة الشعر، فشعرهم ينطوى على كل مايغنيهم ويحول بينهم والحاجة إلى غيرهم من أبناء الأمم الأخرى. وقد وصل الأمر بواحد من أصحاب هذا المذهب المتأخرين، هو محمد بن حسين اليمنى، إلى تأليف كتاب (حققه الدكتور محمد يوسف نجم مؤخرا) بعنوان «مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب» ليثبت أن كل شئ فى «كليلة ودمنة» حواه شعر العرب الذى هو القول الفصل والحكمة المستغنية بنفسها عن أية ثقافة غير العربية.

ويعنى ذلك كله أن النظرة الموضوعية المقارنة التى تميزت بها كتابات أمثال عبدالقاهر وابن خلدون لم تكن هى

النظرة السائدة تراثيا، فقد سيطرت النظرة المناقضة التى رفعت اللغة العربية فوق كل اللغات، ووضعت مجازات العرب فوق كل المجازات، وخصت العرب دون غيرهم بالفصاحة والبلاغة، وجعلت الشعر فى الذروة من هذه الفصاحة والبلاغة، ومن ثم ظل ما جزم به الجاحظ، فى القرن الثالث للهجرة، من أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب ومن تكلم بلسان العرب، هو القول المأثور الذى يردده أغلب الكتاب فى التراث، خصوصا من أهل النقل الذين ظلوا يرددون قول الجاحظ المعتزلى، فيما لم يكن فيه معتزليا بحق، عن فضيلة الشعر المقصورة على العرب.

والمفارقة اللافتة للانتباه، فى هذا المجال، أن حماسة الجاحظ العقلانى فى الدفاع عن الشعر العربى، فى مواجهة دعاوى الشعوبية، قد سارت فى طريق غير عقلانى بواسطة فعل التقليد للجاحظ واتباع أفكاره التى لاتدعو فى مجملها إلى الاتباع. ولذلك مضت هذه الحماسة فى المجرى التقليدى لتيارات النقل التى سادت عصور انغلاق الثقافة العربية التى تميزت بالعداء للآخر، أو الاستراية فى حضوره الذى يستغنى عنه بواسطة الوهم المطلق عن اكتفاء الأنا الثقافية بحضورها المنعزل عن كل حضور مغاير. والواقع أنه فى الوقت الذى أكدّ فيه الجاحظ الانفتاح السمح على ثقافات العالم القديم، على نحو كانت كتاباته تجسيدا فعليا لهذا الانفتاح، كانت حماسته فى النظرة إلى الشعر العربى الذى

لايترجم، وردود أفعاله العصابية على غلواء الشعوبية، سببا غير مباشر من الأسباب التى أدت إلى انصراف العرب عن ترجمة أشعار الأمم الأخرى، والنظر إلى التراث الشعرى الإنسانى نظرة الاستخفاف بالقياس إلى الشعر العربى الذى تصوره المتحمسون له أفضل شعر عرفته البشرية على الإطلاق، لأنه منظوم بأشرف لغة عرفها البشر. ومع أن فلسفة الجاحظ الاعتزالية كانت ترى العقل أعدل الأشياء توزعا بين الناس، ومن ثم لاتميز بين البشر على أساس من الجنس أو العرق بل على أساس من إنجاز العقل، فإن هذه الفلسفة لم تصل إلى مداها المنطقى الذى يجعل الإبداع الشعرى قسمة عادلة بين الأمم، وجهدا مشتركا يتقاسمه أبناء المعمورة الإنسانية على اختلاف لغاتهم وأجناسهم.

والمؤكد أن النتيجة الأولى المباشرة التى ترتبت على شيوع التسليم بهذه النظرة العرقية التى كانت ثمرة الحماسة المتطرفة للشعر العربى هى انصراف العرب عن ترجمة أشعار غيرهم من الأمم إلى لغتهم، خاصة الأشعار التى وردت فى تراث الأمم السابقة عليهم، والتى نظر إليها العرب نظرة الأعلى إلى الأدنى، على نحو تواصل واستمر، وخلق تيارا غالبا معاديا لانفتاح الشعر العربى على غيره من شعر الأمم المباينة، ومن ثم تأسيس مهاد عقلى تنغلق به أبواب التفاعل الممكنة بين أشعار المعمورة الإنسانية التى لافضل

فيها لشعر على غيره إلا بمدى إضافته إلى أفق الإبداع الإنسانى الذى يقوم على التنوع الخلاق.

وقد تواصل هذا التيار المنغلق، المستريب بالآخر والنافر منه، عبر العصور المتتابعة، خصوصا المنحدر منها، إلى أن أدرك زمن رفاعة الطهطاوى الذى استهل حركة التنوير فى تاريخها الحديث، والذى حاول فى كتابه «تخليص الإبريز» أن يفيد من ثقافة «باريز»، وأن يستعين بمعارفها، الأمر الذى انتهى به إلى تأكيد «أن نظم الشعر غير خاص بلغة العرب، فإن كل لغة يمكن النظم فيها بمقتضى علم شعرها». لكن رفاعة سرعان ما عاد إلى قواعده الراسخة، على مستوى الممارسة العملية، خصوصا عندما أعلن عن إيمانه القديم بأن بلاغة العرب «أفضل» من كل بلاغة، بالقياس إلى اللسان الفرنسى أو الإفرنجى، لأن ذلك «يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية لضعفه فى اللغات الأجنبية». وذلك إيمان دفعه إلى تأكيد «اتساع اللغة العربية» الذى يدل عليه وجود الكثير من كتب العلوم منظوما بها «وأما لغة الفرنسيس فلا ينظم فيها كتب العلوم أصلا». أضف إلى ذلك ما أومأ به إلى تميز أعاريض الشعر العربى المتسعة، وتحويله المعانى التى نقلها عن شعر الفرنسيس (ولم ينقل إلا ما وافق ذوقه) إلى نظم عربى بَدَوِيِّ السمات، نظم يؤكد إيمانه بتميز الشعر العربى وفضله المطلق الذى دفعه إلى أن

يستشهد بقول القائل:

إلى العربيِّ مِلْ فى نَظْمِ شِعرٍ　　　فذاكُ لسانُ أربابِ الكمال

- ٣ -

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقبل علماء العرب، قبل رفاعة الطهطاوى بقرون، ترجمة نقد الشعر والفكر البلاغى بوجه عام، لكن بعيدا عن ترجمة الشعر الذى يدور حوله ذلك النقد أو الفكر البلاغى، وفى انفصال كامل لم يعرف فضول الاطلاع على الشعر المغاير لشعرهم. وظل هؤلاء العلماء على ما ألفوه من الاكتفاء بترجمة نقد الشعر والفكر البلاغى الذى لم يترددوا فى محاولة شرحه أو الإفادة منه، خصوصا فى التيارات العقلانية التى انطوى عليها التراث، والتى تميزت بها لحظات الصعود التاريخى للحضارة العربية. هكذا، تقبل ممثلو العقلانية العربية مبدأ ترجمة ما كتبه أفلاطون، ومن بعده أرسطو، عن فنى الشعر والخطابة، والإفادة منهما والإضافة إليهما. وقام الفلاسفة والبلاغيون والنقاد العرب المنتمين إلى هذه التيارات العقلانية بتفسير كتاب أرسطو عن الشعر بوجه خاص، إلى جانب كتابه عن الخطابة، وتناوبوا على شرح غوامض الكتابين ومحاولة الإضافة إليهما، وذلك منذ أن ترجم متى بن يونس الأصل عن السريانية إلى أن تولى ابن رشد الإضافة إلى الشروح العربية السابقة عليه.

وفى هذا السياق، اختتم ابن سينا، فى القرن الخامس للهجرة، تلخيصه لما جاء فى كتاب أرسطو عن علم الشعر بقوله: إنه لا يستبعد أن نجتهد نحن العرب فنبتدع فى علم الشعر المطلق وفى علم الشعر العربى كلاما شديد التحصيل والتفصيل. وجاء حازم القرطاجنى الناقد، بعد ابن سينا بحوالى قرنين، ليحقق ما تطلع إليه سلفه الفيلسوف من الابتداع فى علم الشعر المطلق كلاما شديد التحصيل، مدركا أن السبيل الأول إلى ذلك هو النظرة المقارنة الموضوعية، النظرة التى آمنت بأن أرسطو لو وجد فى شعر اليونانيين ما يوجد فى شعر العرب من كثير من الحكم والأمثال واختلاف ضروب الإبداع فى فنون الكلام لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية.

ولكن هذه النظرة المقارنة لم تفرض لنفسها مجرى متصلا أو تيارا مؤثرا، يلزم عنه التعاطف مع ترجمة الشعر غير العربى، أو على الأقل التفكير الجدى فى هذه الترجمة التى ظلت معدومة فى ميراث ثقافى لم يمنحها أى نوع من أنواع القيمة، بل لم يفرض حتى على أمثال حازم القرطاچنى دراسة الشعر اليونانى أو غيره من أشعار الأمم الأخرى التى أشاروا إليها فى كتاباتهم النقدية أو البلاغية. ولذلك ظلّت كلمات من مثل «التراجيديا» و«الكوميديا» حبيسة سوء فهم لمعنى الشعر الدرامى الذى تم إسقاط معنى الشعر الغنائى عليه، ومن ثم فهم التراجيديا والكوميديا على أنهما نوعان من المديح والهجاء، كما ظل الشعر اليونانى نفسه،

شأنه شأن بقية أشعار الأمم الأخرى، أقل شأنا من أن يترجم أو حتى يثير الفضول إلى ترجمته، وأكثر هوانا من أن ينظر إليه العرب نظرة تسوى بينه وشعرهم فى القيمة والمكانة. وظل الشعر الأجنبى عموما أدنى من حكمة اليونان ونثر الفرس وتحقيق ما للهند من مقولة مقبولة فى العقل أو مرذولة . وظل العرب على اقتناعهم بما زعمه الجاحظ حين قال فى حسم الحماسة الواثقة: «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب» ذلك على الرغم من أنه قال بعد ذلك إن كتب الهند قد نقلت إلى العربية، وترجمت حكم اليونانية، وحوّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا. وذلك قول يمكن أن يعنى، ضمنا، أن الحسن المضاف يرجع إلى ماتتميز به لغة العرب التى تضيف إلى غيرها من اللغات المنقولة عنها. أما دقة الترجمة التى لاتنتقص شيئا من الأصل فهى دليل على تمكن المترجمين العرب من النقل.

قد نجد فى المصادر العربية القديمة ما يشير إلى أن هوميروس الشاعر اليونانى كان معروفا فى بيئات خاصة من بيئات العلماء فى بغداد لعهد العباسيين، وأن هذا الشاعر كان ينشده شعره بأصله اليونانى، أحيانا، بعض التراجمة من نقلة الكتب المقربين من الخلفاء. ودليل ذلك ما ذكره ابن أبى أصيبعة فى كتابه «عيون الأنباء فى طبقات الأطباء» عن إسحق المعروف بابن الخصى الذى أدبته خرشى جارية

الرشيد الرومية بآداب الروم إلى أن تعلم من اللسان اليونانى ماكانت له فيه رئاسة. ويذكر بعض معارف ابن الخصى أنه عاده فى مرض له، فإذا فى منزله حنين بن إسحق المترجم، ينشد شعرا بالرومية لأوميروس رئيس شعراء الروم. ولكن مثل هذه الأخبار ترد على سبيل الاستثناء وتحتمل الشك، ولاتدل حتى لو صحت على معرفة بشعر هوميروس الذى لانسمع عنه سوى شئ من مثل ما جاء فى طبقات ابن أبى أصيبعة من أن أرسطاطاليس كتب كتابا فى مسائل من عويص شعر أوميروس فى عشرة أجزاء، أو ماذكره البيرونى فى «الآثار الباقية» من أن أوميروس هو الشاعر المتقدم عن اليونانيين كامرئ القيس عند العرب، أو ما ذكره الشهرستانى فى «الملل والنحل» من أن أوميروس الشاعر كان من القدماء الكبار، يجريه أفلاطون وأرسطاطاليس فى أعلى المراتب ويستدلان بشعره لما كان يجمع فيه من إتقان المعرفة ومتانة الحكمة وجودة الرأى وجزالة اللفظ.

ولكن هل وصل إتقان المعرفة ومتانة الحكمة وجودة الرأى إلى مايحث على ترجمة هذا الشاعر المتقدم عند اليونانيين كامرئ القيس عند العرب؟ بالقطع لا، لأن شعر هوميروس وأمثاله يظل فى المرتبة الأدنى لدى قوم صدقوا ما أشاعه الجاحظ، وتابعوه فى قوله الذى رددوه طويلا دون أن يمعنوا النظر فى دلالة مايجزم به من أن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب».

وبقدر ماظل هذا التصديق سارى المفعول على المستوى الإبداعى الذى عزل الشعر العربى القديم عن الإفادة من التراث الشعرى السابق عليه، وفى الوقت نفسه قصر محاولة ترجمة الملاحم الفارسية القديمة مثل «الشهنامة» على البيئات التى تعصبت للقومية الفارسية، وعملت على إحياء مجدها باللسان العربى السائد، فإن هذا التصديق ظل يفعل فعله فى بنية الثقافة العربية التى ظلت تميل إلى المحافظة فى قضايا الشعر بوجه خاص، وقرنت الحفاظ على تقاليد الشعر بالحفاظ على نقاء العرق والأصل، ورأت فى الانفتاح بالشعر الجديد على إبداعات الأمم المغايرة تشويها له وابتعادا به عن نقاء الهوية المكتفية بنفسها المنغلقة على مدارها المغلق. وذلك هو السر فى مقاومة تيارات التجديد الشعرى إلى الآن، واتهام هذه التيارات بالتغريب الذى يرادف تهمة البدعة التى تفضى إلى الضلالة التى تفضى، بدورها، إلى النار. والنتيجة هى المسافة اللافتة التى يلحظها المرء بين حيوية التجريب واتساع مداه فى الأنواع الأدبية التى لم تكن موجودة أو سائدة تراثيا، كالرواية والمسرحية، والخوف من التجريب أو الاسترابة به فى مجال الشعر الذى ظل ديوان العرب وعلامة تميزها على غيرها من الأمم.

-٤-

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن ينسرب هذا التصديق إلى اللاوعى الثقافى العام، ويشيع فى تجلياته

الواعية التى دفعت الشعر العربى الحديث إلى أن ينطوى، فى أغلب تياراته، على نفور دال من الانفتاح على شعر «الآخر» أو الحوار معه، والتأبى على الاستجابة العفوية إلى تأثيره، أو الرفض المتعالى من منطق أن تراثنا الشعرى يغنينا عن غيره، وذلك فى ميراث استهله «أمير الشعراء» أحمد شوقى الذى لم تمنعه معرفته بالأشعار الفرنسية من تكرار نغمة الفخر الجاحظى. وكان ذلك عندما فاضل بين شعر الحب الذى خلفه جميل بثينة وقيس لبنى وشعر الحب الذى كتبه ألفرد دى موسيه فى «الليالى» ولامرتين فى «جيرازييلا»، قائلا:

والله ما «موسى» وليلاته ولا «لمرتين» ولا «جيرزيل»
أحق بالشعر ولا بالهوى من قيس المجنون أو من جميل
قد صورا الحب وأحداثه فى القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبقى دمى شعره فى كل دهر وعلى كل جيل

ولم يكن «أمير الشعراء» أحمد شوقى فيما قال بدعة أو استثناء بالقياس إلى تيار متصل فى الثقافة العربية، خصوصا فى دوائرها النقلية التقليدية، تلك الدوائر التى انسربت إلى اللاوعى الثقافى لأمثال أحمد شوقى، ولاتزال تنطق ألسنتهم بما يؤكد معتقدا وهميا له تأثيره الفاعل إلى يومنا هذا.

ترجمة الإيديولوجيا العربية المعاصرة

زارني صديق حميم من المغرب الأقصى، وتبادلنا الأحاديث في موضوعات متعددة، تتعلق بالأحوال الثقافية في المغرب الشقيق الذي يعرف صديقي اهتمامي ومتابعتي لما يحدث فيه، خصوصا على مستوى النقد الأدبي الذي حقق فيه المغاربة إنجازات متعددة لابد أن يحسدهم عليها المشارقة وأن يسعوا إلى الإفادة منها. والحق أن المركزية النقدية العربية (أو حتى الإبداعية) التي لايزال يتوهمها البعض من المشارقة، خصوصا أولئك الذين يتصورون أن القاهرة أو بغداد أو دمشق هي وحدها مركز الثقافة العربية الوحيد، قد تداعت إلى حد بعيد، وتهاوت القسمة القديمة التي كانت تقسم عوالم الثقافة العربية إلى مراكز منتجة وأطراف مقلدة ومستهلكة، نافية المغرب الأقصى إلى منطقة الأطراف البعيدة التي تستهلك وتقلد وتتبع. وبالقدر الذي تهاوت به المفاهيم التقليدية للمركز والأطراف، في الثقافة العربية المعاصرة، استبدل مثقفو الطليعة العربية مفهوم العواصم المتكافئة، المتحاورة، المتفاعلة، بمفهوم العاصمة

التى تبدع نيابة عن الجميع، أو تنتج وحدها ليستهلك الآخرون إنتاجها. وتحول المشهد الثقافى العربى المعاصر، أخيرا، إلى مشهد حوارى، لامكان فيه لمركز يعلو على أطراف، ولامجال فيه لنزعة استحواذية تلغى الحوار الفاعل بين الأكفاء، أو تستبدل بالحوار الهيمنة القمعية لمركز يتجسد به المدار المغلق للزعيم الواحد الأوحد. وها هى أقطار المغرب العربى، خاصة المغرب الأقصى وتونس، تطرح، على مستوى التنظير الفلسفى للواقع العربى المتردى، وعلى مستوى النقد الأدبى الواعد، ما يطالعه القراء العرب فى كل مكان، وما يتأثر به شباب الدارسين المحدثين فى الجامعات المشرقية أكثر من تأثرهم بالكتابات البالية لأساتذتهم الذين أصابهم تحات الكسل العقلى بالترهل والتخلف عن الإيقاع المتصاعد لمتغيرات الواقع المحلى والقومي والعالمى. وفيما كان صديقى من المغرب الأقصى يحدثنى عن آخر الكتب التى صدرت فى المجالات التى يعرف اهتمامي بها، ويحمل لى بعض النتاج الذى أرسله أصدقاء أعزاء فى المدن المغربية الواعدة بالإبداع، فاجأنى بقوله: هل قرأت الصياغة العربية الجديدة لكتاب عبدالله العروى «الإيديولوجيا العربية المعاصرة؟». فقلت: وهل هناك صياغة عربية جديدة لهذا الكتاب؟ وما المقصود بها؟ فأجابنى بأن العروى، نتيجة الأخطاء الكثيرة فى ترجمة كتابه التى صدرت للمرة الأولى فى أكتوبر ١٩٧٠ عاد وقدم صياغة جديدة بالعربية عن المركز الثقافى العربى،

وقد صدرت الطبعة الأولى منذ أشهر قليلة (عام ١٩٩٥). وأعطانى صديقى نسخة من هذه الطبعة حملتها معى إلى المنزل، وتركتها على مكتبى إلى أن أفرغ لها. وسرعان ما وصلتنى نسخة أخرى من المركز الثقافى العربى نفسه، فأعطيت إحدى النسختين لتلميذ من تلامذتى، وأخذت أطالع النسخة المتبقية لأعرف ما الفرق بين «الترجمة» القديمة و«الصياغة» الجديدة.

ولم أستطع، قبل أن أشرع فى القراءة، سوى أن أسترجع المناخ الذى طالعت فيه الترجمة الأولى التى صدرت منذ أكثر من ربع قرن. وكانت الطبعة الأصلية لكتاب العروى قد صدرت عن دار نشر ماسبيرو، قبيل نكسة عام ١٩٦٧، وصدرت ترجمة محمد عيتانى المتضمنة تقديم مكسيم رودنسون بعد النكسة بسنوات ثلاث، وتحت وطأتها القاسية، فكانت مجالا جاهزا لنقد الذات العربية، وسبيلا إلى التعريف بأطروحات العروى التى وصفها رودنسون بأنها صيحة الأعماق الصادرة عن رجل أثار غيظه تواطؤ الجهل والعجز عن التفكير العقلى المنتظم. وجاءت مقدمة العروى للترجمة الأولى دالة، تنكأ الجراح، خصوصا ما قاله من أن كتابه يدعو المثقفين والمفكرين العرب إلى وعى انتقادى دائب، وإلى الشك والتشكيك فى تكنوقراطية الغرب وعاطفية العرب، وإلى العودة إلى واجبهم التعليمى والتنظيمى لإقناع الجماهير العربية بأن القوة الحقيقية تكمن فى التنظيم الجماعى لا فى

الآلات الحربية وحدها ولا فى النداءات الحماسية. وحاول العروى، فى هذ المقدمة، أن يعيد صياغة أسئلته الأساسية فى ظل متغيرات ١٩٦٧، موضحا أن النكسة لم تغير كثيرا من دوافع تأليفه، أو البنية الأساسية لأطروحاته، فقد أرهص بالنكسة فى الكتاب الذى تحولت ترجمته إلى نقد لأسبابها. وكما حاولت المقدمة التركيز على هذا النقد، ومن ثم الإشارة إلى ثرثرة أنصاف المثقفين، حاولت تغيير صيغ الأسئلة الأساسية مع الإبقاء على المضمون الذى صاغه العروى أثناء تأليف الكتاب سنة ١٩٦٥، والذى قدم نتائج له ظلت سليمة بعد كارثة النكسة.

وأذكر أن مقدمة العروى كانت تتضمن إدانة واضحة للمفكرين العرب الذى دأبوا، منذ القرن الماضى، على الترجمة واجترار الأفكار والتلفيق دون معيار ولا مقياس، وتتضمن، بالقدر نفسه، إدانة لنموذج الشيخ والزعيم السياسى وداعية التقنية. لكن أوجع ماكان فى هذ الإدانة، من منظور ذاتى خالص، هو حديث العروى عن الشعب المصرى الذى سبق كل الشعوب العربية إلى الإصلاح والرقى والتنمية، والذى حاول أربع مرات أن يقوم بثورة شاملة عجز عنها أيام محمد على وأيام إسماعيل وعرابى، ثم بعد ثورة ١٩١٩ وبعد ثورة ١٩٥٢. أربع مرات حاول هذا الشعب، فيما قال العروى، أن يغالب القدر المتمثل فى شره المستعمرين، القدامى منهم والمحدثين، ولم ينجح. هل خانته آلهته كما

اعتقد ذلك شعب المكسيك حين غزاه الإسبان؟ لا بل خان نفسه لأنه لم ينتج القيادة القادرة. لقد أراد هذا الشعب، قبل الجماعات العربية الأخرى، أن يكون تلميذا طائعا ومقلدا أمينا، انقاد للأرقام ولم يغير العواطف، شيد الجسور والسدود، ركب المولدات والمحركات، ولكنه لم يولد إنسانا جديدا بل احتفظ، بكل حنان، بعواطف الريف وطيبته، وركن إلى أمله فى الخلود. وأضاف العروى، ما نخس بكلماته جرحنا، فى ذلك الزمان، مؤكدا أن الإخفاق هو قبل كل شئ إخفاق النخبة المفكرة المصرية، وما من عربى اليوم، فيما قال، إلا وعليه أن يحلل هذا الإخفاق دون تسامح ولاتشف، لأن الكارثة المصرية كارثة العرب جميعا، وإذا لم تستدرك عواقبها، ففى انتحار مصر انتحار العرب جميعا.

وتلك كانت كلمات موجعة إلى أبعد حد، منذ أكثر من ربع قرن. فهمها بعض المصريين، مع الأسف، على أنها نوع من الشماتة فى مصر، وقرن بينها وبين هجوم العروى الساخر على نجيب محفوظ، ونقاشه النقضى للكثير من أطروحات النهضة المصرية. والحق أن العروى لم يكن شامتا بقدر ماكان حزينا، ساخطا، غاضبا، مجروحا، شأن كثيرين من المصريين الذين دفعتهم النكسة إلى إعادة النظر فى كل شئ، بل شأن بعض أقرانى الذين أعجبهم، مثلى، نقد العروى لمشروع الدولة القومية بالصراحة نفسها التى نقض بها أطروحات نموذج الشيخ ودعاوى التقنى المنعزل عن

الواقع. والواقع أن الأحداث اللاحقة أثبتت أن البنية التسلطية لمشروع الدولة القومية هى التى أدت إلى عرقلة التحديث الفكرى والنمو الاقتصادى، وانتهت إلى نقيض ما قامت به من أجله ودعت إليه وهو تحرير الوطن والمواطن. فهذه الدولة التى تعمدت الانتقاء والتلفيق، ساعيه إلى تجسيد التناقض، هى التى حاولت إقامة قشرة دولة حديثة، مخالفة تمام المخالفة للذهنية العتيقة الموروثة التى ظلت قائمة تحت سطح القشرة الخارجية، الذهنية التى تجسدت فى تسلطية الزعيم الأوحد، وإلغاء التنوع وحق الاختلاف، وانتهت بالدولة القومية إلى أصولية تولدت عنها المجموعات الإرهابية المتسلحة بتأويلات شائهة للدين. وما أصدق ما قاله العروى، بعد ذلك، من أن نظام جمال عبدالناصر حارب الإسلاميين كأشخاص، كأعداء سياسيين ومنافسين، لكنه، وفيما تابعته الأنظمة المقلدة له، لم يحارب أبدا المبادئ التسلطية والمقولات القمعية التى جمعته وأعداءه السياسيين الذين حاربوه باسم الدين، متسلحين بالآليات نفسها التى اتخذت أسماء مغايرة فى الظاهر فحسب.

وأذكر أن وقع كلمات العروى عن النخبة المصرية، فى ذلك الزمان، كان أشبه بالصدمة الموجعة التى أسهمت، مع كثير غيرها من وقائع ذلك الزمان، فى أن تدفع بأمثالى إلى وضع كل أفكارنا التى تعلمناها من أساتذتنا موضع المساءلة، حتى على مستوى النقد الأدبى الذى رفض العروى،

صراحة، ما كان شائعا منه، ودعا إلى مجاوزة النقد الأدبى السائد، شأن الفكر السائد الذى كان يشكل بنية الإيديولوجيا العربية المعاصرة. وكانت النتيجة أن أفكار العروى أسهمت، مع بعض المؤثرات الموازية المهمة، فى الانتقال بنا إلى نظرة نقدية، نقضية، أطلق بعضنا عليها اسم الحداثة، ورأينا فيها ما يجاوز أصولية اليمين واليسار، ويدفعنا دائما إلى أن نضع كل شئ موضع المساءلة.

وأذكر أن العروى اختتم مقدمة الترجمة العربية الأولى (المقدمة المكتوبة فى الدار البيضاء فى يوليو ١٩٧٠) بقوله إننا إذا لم نستوعب حقائق الأوضاع، ومغزى الأحداث، فسرعان ما نرجع القهقرى كما تراجعنا فى ماضينا القريب بعد ثوراتنا الوطنية المتوالية، ونستسلم من جديد إلى عبادة المطلقات، ونفضل من جديد الأموات على الأحياء. وها هو ربع قرن يمر على هذه الكلمات، ويتحقق التراجع لا التقدم، ونستسلم مرة أخرى إلى عبادة المطلقات، ولا ينجح داعية التقنية فى إشاعة التحديث الذى يفرض الحداثة، ويتحول الزعيم السياسى الشريد إلى نموذج جديد من نماذج الشيخ الأصولى الذى لايكف عن تكفير الجميع، سلاحه نوع جديد من شباب «المكفراتية» الذين يجتثون كل مافيه أثر لحرية العقل.

وأحسب أن العروى كان مدركا أن الأسلوب الفرنسى الذى كتب به كتابه فى حاجة إلى إعادة الكتابة بالعربية،

شأنه فى ذلك شأن صياغته الصورية عن «الإيديولوجية» التى كان يستخدمها بدلالات مألوفة فى السياق الفرنسى الذى صاغ فيه كتابه، خاصة أن العروى توجّه بخطابه إلى القارئ الفرنسى الذى كان قد أخذ يألف أسلوب كلود ليفى شتراوس وألتوسير وفوكو ولاكان، وهو أسلوب يختلف اختلافا كبيرا عن أسلوب الخطاب الذى ألفه القارئ العربى، وتعوده، ولم يحاول أحد، على نحو جدى، أن يخلصه منه بعد كارثة العام السابع والستين. ودليل ذلك ماجاء فى المقدمة التى كتبها العروى للترجمة العربية الأولى، وتأكيده أنه لو أتيحت له الفرصة -كما كان يؤمل- لأن يعيد صياغة الكتاب باللغة العربية لكان استعمل أسلوبا آخر أقل تجريدا وأكثر بيانا. وتلك عبارات لايمكن فهمها تماما إلا فى سياقها الذى يتصل بأهمية الإبانة فى توصيل الفكر، وعلاقته بالمتلقى، وذلك من منظور «البيان» الذى يهتم به العروى بوصفه مظهرا من مظاهر الأصالة.

ويبدو أن هذه الرغبة ظلت كامنة داخل العروى، تؤججها معاظلة الترجمة التى انطوت على الكثير من الجمل المغلقة التى لم نفهم منها شيئا على سبيل القطع فى ذلك الزمان، فجاوزناها إلى ما عوضنا عنها من بقية الجمل التى التقطنا منها ما أتاح لنا الفهم الإجمالى، الفهم الذى أكملنا به الناقص على طريقة استنتاج معنى المحذوف الغائب بواسطة الحاضر المذكور من الكلمات. ولست أدرى لماذا

ظلت هذه الرغبة محبوسة فى صدر العروى أكثر من عشرين عاماً؟ ولماذا حققها، متأخراً، فى عام ١٩٩٥، بصياغة كتابه صياغة عربية، هى نوع من أنواع الترجمة المبينة؟ لعلها الشواغل العديدة. ولعله الإحساس بأننا على أبواب كارثة أخرى. ولعله الإحساس بأن الحاضر الراهن فى حاجة إلى استرجاع الأطروحات التى أثبتت الأيام صوابها. المهم أن العروى أصدر ترجمة جديدة ومقدمة جديدة، وهذا عمل طيب ومفيد إلى حد كبير. أضاف إلى ذلك حذف المقدمة القديمة للترجمة التى فجعته على مستوى دقة توصيل أفكاره إلى القارئ العربى. وذلك حذف له ما يبرره لاختلاف الزمن.

والحق أننى أخذت أطالع الصياغة العربية الجديدة لكتاب العروى، ممتلئ الذاكرة بوقائع السبعينيات التى استهلتها ترجمة محمد عيتانى، ووقائع هذا الزمن الذى نحاول فيه أن نصد جحافل الإظلام والتعصب والتطرف والقمع على السواء. ولم أدهش لغضب العروى على الترجمة القديمة، تلك التى سابقنا فيها الجمل منذ ربع قرن، وحاولنا القفز على مماظلة الصياغة، واستنتاج المعنى الجزئى من المعنى الكلى لنكمل ثغرات الجمل الغامضة المستغلقة. وهاهو العروى يحدثنا، فى مقدمة الصياغة العربية الجديدة، أنه أحصى مالا يقل عن مائة وخمسة وأربعين خطأ. ويكشف عن أن الخطأ وصل فى مواضع كثيرة إلى قلب معنى النص، وأن المترجم لم يستوف المعنى فى العديد من الجمل، وأضاف

الركاكة إلى نقض المعنى وتشويهه، واستخف بكل قواعد الكتابة المسؤولة، ولم يحاول، فيما يقول العروى، أن يراجع ترجمة النصوص العربية على أصولها، أو مراجعة المقتبسات، أو التضمينات، وترجم عن الفرنسية ترجمة حرفية مباشرة، فكانت النتيجة تحول رواية هيكل "هكذا خلقت" إلى "هى هكذا"، وانقلاب كلمة "فقيه" إلى كلمة "حقوقى"، و "زوايا" إلى "أخويات"، و"علم الكلام" إلى "لاهوت" .. إلخ.

ويضيف العروى إلى ماسبق أن ترجمة كتابه تمثل نموذجا من نماذج الترجمة اللبنانية (وغير اللبنانية) التجارية التى تستخف بالدقة، وتستبدل العجلة بالمراجعة لملاحقة مطالب السوق الاستهلاكى. وتحصيل مزيد من الكسب المادى الذى يتحقق على حساب الوعى النقدى. وينتقل العروى من ترجمة كتابه بوصفه مثالا دالا على التعميم الذى له أمثال بالغة الكثرة، ويقول إن الأمر يبدو كما لو كان المترجم العربى المعاصر (التاجر) يتناول القلم باليمنى والكتاب الذى يريد تعريبه باليسرى، مكتفيا بما فى ذهنه من مفاهيم ومفردات. وإذا ما خانته الذاكرة عاد إلى المنهل أو المورد، فتكون النتيجة التشويه لا التدقيق. ويضرب العروى على ذلك مثالا من ترجمة عيتانى التى تقول (ص٢٠٢) مايلى:

«لقد كانت النزعة التعددية دائما بضاعة غربية، فى صيغتها الإثنوغرافية، وكذلك فى الشكل المستعيد صوابه الذى يعطيه لها بعض المنشقين عن ماركسية جرى تبسيطها

إلى درجة الابتذال الشديد. ولم يجر تطوير الماركسية فى أى مكان من البلدان العربية فى مذاهب ملتحمة متكاملة المنطق، وذلك لأن الماركسية تتعارض كثيرا جدا مع التجربة اليومية ومع تجربة الماضى»، هكذا فهم محمد عيتانى النص الموجود فى الأصل الفرنسى (ص١٤٤س٥-١٠) الذى يترجمه العروى نفسه على النحو التالى:

«لقد كانت النزعة التعددية (الاعتراف بحق المخالفة والتماين) دائما غربية، سواء فى صيغتها الإثنوغرافية التقليدية أو فى المنظور الجديد الخاص ببعض الناقمين على الماركسية بعد أن شاعت وفقدت سحرها. ولم يقبل مبدأ الاختلاف المطلق فى أى مكان من البلدان العربية كمذهب فكرى منتظم، وذلك لأنه يتعارض صراحة مع التجربة اليومية ومع تجربة الماضى (المسجلة فى كتاب الملل والنحل)».

أين نشأ الخطأ فى الترجمة؟ يقول العروى: من كون المترجم لم يكلف نفسه مشقة العودة إلى قاموس فرنسى مفصل ليفهم كلمة «Desenchanté» قبل تعريبها، فاكتفى بفكها إلى «deS» و«enchanté» وعربها بـ«استعاد صوابه». ولو عاد إلى قاموس مفصل لعلم، من الأمثلة الأدبية المتضمنة فيه، أن الكلمة اشتهرت فى القرن الماضى بعد أن استعملها الكاتب بيير لوتى فى رواية عن نساء الأستانة. ونشأ الخطأ ثانيا من أن المترجم تسرع فلم يتحقق أن الضمير «il» فى الجملة يعود إلى «pluralisime»، لا إلى «marxisme» فعكس المعنى. وما

أكثر الأخطاء من هذا النوع الذى يشمل إساءة فهم حروف الربط والاستثناء والضمائر والأفعال والنعوت.. إلخ. الواقع أننى بعد أن طالعت، متأنيا، ملاحظات العروى على ترجمة كتابه، استبعدت، لاشعوريا، علامات الاستفهام التى وضعتها على الجزئيات التى لم أفهمها من ترجمة عيتانى التى كان علينا أن نطالعها نحن الذين لم نعرف الفرنسية فى ذلك الزمان، واكتفينا باللغة العربية فى تعرف أفكار العروى وأطروحاته التى تأثرنا بها رغم وسائط الترجمة غير الدقيقة. ومن حسن حظ القراء الشباب، اليوم، أنهم لن يقرأوا أمثال الجمل التى ضربنا إزاءها أخماسا فى أسداس، والتى كانت تلغز علينا بعبارات من قبيل: "هذه الرؤية تعززت خلال الأزمنة بجميع النظريات الدورانية والدورية للتاريخ التى تدرك، منذ الأخلاقيين الفرس حتى ابن خلدون مروراً بالغزالى، من خلال النظام الطبيعى". ومن حظ القراء الجدد الذين لا يعرفون الفرنسية أنهم سيطالعون أفكار العروى مباشرة، دون وساطة معوقة، ودون أن يطرحوا على أنفسهم السؤال الذى طرحناه على أنفسنا، عما إذا كان يكفى فى الترجمة أنها تحفظ الأغراض وتؤدى المعانى على سبيل الإجمال ؟ وأذكر أننا لم نقنع بالوسائط المعتمة. وقلنا لأنفسنا: وماذا عن معنى الخاص، ناهيك عن أخص الخاص؟ وماذا عن قلب المعنى، وتشويه المقصود؟ والمؤكد أن فهمنا كتاب العروى الأول، فى ذلك الزمان، كان يمكن أن يكون

أعمق، ومن ثم أقدر على وضع الكتاب نفسه موضع المساءلة، أو النقض، لو طالعناه فى ترجمة دقيقة. ولكن ذلك لم يتحقق بسبب رداءة الترجمة. وهى رداءة يرى فيها العروى، بحق، مثالاً دالا يعكس وضعا ثقافيا، هو جزء من بنية الإيديولوجيا العربية المعاصرة التى حاول الكشف عنها فى كتابه. وهو وضع ثقافى يتصل بأم المسائل (وليس "أم المعارك") فى هذه البنية، أى مهمة تحديث العقل العربى الذى لا يمكن أن يتم دون مادة مكافئة، ودون ترجمة حقيقية، دقيقة، أمينة، واعية، محدثة، تتيح لنا أن نقرأ الآخر على ما هو عليه، وأن يقرأنا الآخر على مانحن عليه، داخل أفق التفاعل الخلاق بين ثقافة اللغة المنقول عنها وثقافة اللغة المنقول إليها.

فضاء النقد الأدبى
فى القرن العشرين

عندما نسترجع أحداث هذا القرن النقدية، ونستعيد الإنجازات البارزة التى تحققت فيه، لانلتفت إلى عدد الكتب أو أسماء النقاد، أو علاقات التواصل التى تابع فيها اللاحق جهد السابق، أو تقاليد التقليد التى يحاكى فيها النقاد بعضهم بعضا، وإنما نسترجع الأحداث التى استهلت آفاقا جديدة من الوعى وعلاقات مغايرة من المعرفة، ونستعيد الانقطاعات التى مايزت بين عهد وعهد، واتجهت بالممارسة النقدية وجهة لم تكن لها من قبل، سواء فى علاقتها بالإبداع، أو علاقتها بذاتها بوصفها نشاطا له استقلاله.

والبداية مرتبطة، فى تقديرى، بإعادة اكتشاف «المؤلف» من حيث هو «مبدع»، وتسليط الضوء عليه إلى الدرجة التى تلاشى معها الوجود التقليدى لهذا «المؤلف» مع موجات الضوء الواقعة عليه. لقد ورثنا عن القرن التاسع عشر مفهوم المؤلف الذى صاغ الفكر الأوروبى ملامحه فى

وعـينا، منذ أن تنبـه هذا الفكر إلى قـيـمـة الفـرد، الكائن الإنساني، مع بداية العصر الحديث، وظهور النزعة التجريبية الإنجليـزية، والنزعة العـقلانيـة الفرنسـيـة، والإيمان الفـردى الذى نتج عن حركات الإصلاح الدينى، وتصاعد نفوذ الطبقة التى اهتـمت كل الاهـتـمـام بشـخص الكاتب، وأنزلتـه المنزلة التـى احـتلـهـا بوصـفـه خـلاصـة الإيديولوچيـا الرأسـمـاليـة ونهايتها.

هكذا كان المؤلف الفرد، الكاتب الملهم، المبدع الخالق، سر قوة الليبـراليـة وسـبب ضـعفـهـا، هو الكائن الذى يصنع التـاريخ على عينه، وينوء بأثقال الكون على كتفيه، ويعثر فى داخله على المعانى الكبرى التـى تضفى على كل شئ معنى، كاشـفا بتعبيره عن أغوار نفسـه، مسقطا هذه الأغوار على الوجود الذى أصبح مرآة له، خالعا مشاعره على الأشياء والكائنات، فإذا هى إياه فى فرحته وسعادته، يأسه وشقاوته، لهفته على تعرف مالا يعرف إلا به.

هذا الكائن المتـفـرد الذى ورثنـاه عن القـرن التـاسع عشر، محـاطا بهالة من الغمـوض البهيج والتسامى الرهيف، هو نقطة البداية التى انطلقت منها سلسلة الكشوف الحاسمة فى فضاء النقد الأدبى للقرن العشرين. وبقدر ما كان الهدف من هذه الكشوف هو الاقتراب من الأفق المراوغ لهذا الكائن، والاحتـفـاء بقـدراته الخـلاقـة، وتأصيل حـضـوره فى الوجود، كانت نتيجة الكشوف نفسـهـا تعرية للسـحـر الذى أحـاط به،

وإزاحة للقداسة عن حضوره، وإعلان موته فى النهاية. وذلك فى موازاة الانتقال بكتابته من مفارقة الإلهام إلى مكابدة الصنعة، حيث الواقع الذى يفرض وجوده، والوعى الذى يؤكد حضوره، واللغة التى تكتشف نفسها وتشير إلى ذاتها فى فعل اكتشافها العالم وإشارتها إليه. وكما اقترنت هذه النتيجة باختفاء تيجان القديسين من فوق رأس الكاتب، وتحوله إلى كائن معجون بالواقع، ونتيجة حتمية لعلاقاته، اقترنت بتأكيد مفهوم الكاتب الذى يسعى فى الطرقات، يصارع كل تجليات السلطة التى لاتكف عن القمع، مواجها القوة التى تصاعد عنفها العارى فى هذا القرن كما لم يحدث من قبل فى التاريخ الإنسانى، لايملك سوى أن يجسد، فى قلقه وتوتره، سنوات القرن الواعدة بالأمل والإحباط، الحاملة لأعظم الكشوف وأخس الجرائم، مواجها قدره الحديث الذى يدفعه أمامه كصخرة سيزيف، متنازلا عن الكثير من الأوهام القديمة عن الكتابة التى أسلمها إلى مدارس الفكر المتعاقبة، لتضعها موضع المساءلة، وتزيح عنها إلى الأبد هالة السحر التى ظلت تجذب الناس إليها وتبعدهم عنها.

- ٢ -

وكان الكشف الأول الذى استهل به هذا القرن دورته قرين اقتحام قارة الأعماق التى تتبدل فيها الذات، ما بين أقاليم الوعى وأقطار اللاوعى، فى أطلنطيس الشعور الذى لم يعد، بعد هذا الكشف، غامضا مخيفا متأبيا على الفهم.

وكان سيجموند فرويد (١٨٥٦ـ١٩٣٩) صاحب هذا الكشف الذى فض السر المختوم على بوابة القارة السفلية، ففتح الأبواب المغلقة، وأنار الدهاليز المعتمة، كاشفا أسرارها التى كانت محجوبة، فأصبحت متاحة مألوفة، وانتقلت من وضع غامض لاتفسير له إلى وضع العلم الذى ينطوى على قوانين معقولة، وأنساق مفهومة، وأبنية منتظمة من علاقات ليست هيولى غريبة، أو تجمعا عشوائيا من ظواهر متناثرة. وحين ارتبطت الكتابة بعلاقات هذه القارة السفلية، بعد اكتشافها، لم تعد إلهاما من قوى علوية مفارقة، أو مناولة سرية من شياطين وملائكة، وإنما أنساق من العلامات التى تدعو إلى التأويل، وأبنية من العلاقات التى تطلب التفسير. وترتب على ذلك أن استبدل التأمل النقدى المعنى باللامعنى، فى علاقات التحول والإزاحة، على مستوى الأعمال الأدبية، وأكد رمزيات الاستبدال، وآليات التكثيف، ومراوغة العمليات الأولية والثانوية، والمفارقة الواقعة ما بين قطبى الرغبة والواقع، فأصبحت الكتابة شكلا أقرب إلى بنية الحلم، نصا مكثفا، مليئا بالثغرات، متعدد المستويات، يغرى بالاختلاف فى التفسير والتأويل.

ولم يكن من المصادفة أن ينشر فرويد كتابه عن تفسير الأحلام عام ١٩٠٠ على وجه التحديد، وكتابه عن علم نفس الحياة اليومية عام ١٩٠١، وينشر بعد ذلك بأعوام قليلة ثلاث مقالات عن الجنس، إلى جانب دراسته عن النكات وعلاقتها

باللاوعى، فضلا عن دراسته الشهيرة عن الهستيريا عام ١٩٠٥، فكلها دراسات بدأت مع فاتحة القرن، وظلت علامة لى مطلعه، من حيث هى بداية انقطاع حاسم فى المعرفة العامة بالإنسان والمعرفة الخاصة بالكتابة. أعنى انقطاعا تحولت به المعرفة عن مسارها المعتاد، واتجهت إلى مسار واعد باستكمال كشوف قارة الشعور -اللاشعور التى لم تعد أطلنطيس مجهولة، بل علاقات صالحة لتفسير الإنسان الذى أصبح مفعولا لقوانينها، كما أصبح إبداعه نتيجة لهذه القوانين، وفعلا من أفعال «التسامى» أو «المراوغة» فى مواجهة السلطة التي ينطوى عليها اللاوعى.

ولم يكن مصادفة كذلك أن يكمل كارل يونج (١٨٧٥-١٩٦١) عمل فرويد، ويضيف إلى إنجازه ما يكشف عن البعد الجمعى من قارة اللاوعى، وذلك منذ أن حصل يونج على درجة الدكتوراة من جامعة بازل (عام ١٩٠٠) فى السنة نفسها التى نشر فيها فرويد «تفسير الأحلام». وقد التقى كلاهما عام ١٩٠٧ وتعاونا بما أثمر محاضراتهما فى جامعة كلارك. وكان ذلك من قبل أن يمضى يونج فى طريقه الخاص، منفصلا عن فرويد عام ١٩١٣، كى يركز جهده على اكتشاف البعد الأسطورى من الأحلام والتوهمات، فيصل إلى نظريته الخاصة عن رمزيات اللاوعى الجمعى والأنماط العتيقة، تلك الرمزيات التى ظلت موازية للأنساق الفرويدية فى طابعها البنائى الذى أنزل «الكتابة» منزلة النتيجة للسبب

الذى يقبل الفهم، ويشير إلى مصدره الفعلى إشارة المعلول إلى علته التى يمكن درسها وتعرفها.

منذ ذلك العهد، تزايد الاهتمام بالكاتب من حيث هو نتيجة لقوانين ينطوى عليها، وتزايد الاهتمام بالكتابة من حيث هى كاشفة عن اللاوعى الفردى أو الجمعى، وأصبح الكاتب صانع رسالة متعددة المستويات المعقولة، والكتابة مجموعة من العلاقات الدالة. ومنذ أن كتب فرويد عن مسرحية «أوديب ملكا» لسوفكليس و«هاملت» لشكسبير، ضمن كتابه «تفسير الأحلام»، تحولت الكتابة نفسها إلى صياغة تصالح بين المقاصد الواعية واللاواعية، وتكشف النص عن لا وعيه الخاص، فى رمزيته التى تجلت فى ضوء جديد، لايزال يغوى الأجيال المتعاقبة من النقاد، والتيارات المتباينة من الممارسات النقدية، باكتشاف الطبقات المتعددة من لاوعى الكاتب ولاوعى الكتابة.

ومن هذا المنظور، فإن الصلة بين ما كتبه بريسكوت عن الشعر والأحلام (١٩١٢) وموود بودكين عن النقد الأدبى ودراسة اللاشعور (١٩٢٧) لاتختلف عن الصلة بين ما كتبته مارى بونابرت عن إدجار آلان بو (١٩٣٣) وإرنست جونز عن هاملت وأوديب (١٩٤٩) من حيث هى كتابات أفضت إلى التيارات النفسية المعاصرة فى نقد القارئ، حتى فى منحاها التجريبى الذى يظل يبحث عن أنساق قارة، يدل عليها النص

دلالة الدال على مدلوله، وينطوى عليها القارئ كما ينطوى النص على قوانينه العلائقية الخاصة. ويعنى ذلك، بلغة هذه الأيام، أن الأبنية اللاوعية للاستجابة عند القارئ هى الوجه الآخر من الأبنية العميقة التى ينطوى عليها النص؛ فهذه هى تلك فى قواعد التشكيل التى تؤسس آليات الإرسال والاستقبال.

هذه الآليات، بدورها، أصبحت فضاء خاصا لمئات الدراسات التى حاولت أن تكتشف ما أغفله فرويد ويونج، وتضيف إلى اتجاهات التحليل النفسى اتجاهات مغايرة، بدأت من علم نفس الجشطالت ولم تتوقف عند المدارس التجريبية، وانتقلت من لاوعى الكاتب إلى لاوعى الكتابة، وتجولت من آليات التشكل إلى آليات الإرسال، ومن آليات الإرسال إلى آليات الاستقبال. وقد أصبحت هذه الأخيرة منطقة الجذب، فى تحول مركز الاهتمام من المؤلف إلى القارئ، ومن فعل التخيل إلى فعل التخييل، فى الدراسات المعاصرة التى يقوم بها أمثال نورمان هولاند عن ديناميات الاستجابة الأدبية (١٩٧٥) أو ستانلى غيش عن اللاشعور الأدبى للقارئ (١٩٨٠) حيث المشاهد الأخيرة من الطريق الطويل الذى راده فرويد فى مطلع القرن، وما لبثت المدارس اللاحقة والمغايرة أن فرعته إلى عشرات الاتجاهات والمسارات.

- ٣ -

ولا يفوق كشف فرويد فى الأهمية، من حيث تعرية الكاتب من الهالة النورانية التى أضفت على كتابته سحرا وغموضا، إلا الكشف الذى سبق به كارل ماركس (١٨١٨ـ١٨٨٣) حين سلط الضوء الساطع على أبنية المجتمع التى تتوزع ما بين أبنية تحتية وفوقية، تتواصل بعلاقات طبقية لها حتمية القانون. هذه العلاقات وضعت الكاتب داخل بناء اقتصادى سياسى اجتماعى، وأنزلته من علياء الفاعل المفارق إلى واقعية المنفعل المشارك، داخل بناء محدد، أصبح الكاتب معلولا له ونتيجة من نتائجه، حتى فى مبادراته الخلاقة وأفعاله الفردية. وترتب على ذلك أن أصبح الكاتب ابن عصره، وانعكاسا حتميا له، بمعنى أنه أصبح محصلة تفاعل العلاقات الاقتصادية الاجتماعية التى تشكل وعيه ورؤيته لمجتمعه وموقفه من (أو موقعه فى) صراع واقعه. وتنزلت الكتابة المنزلة نفسها، فأصبحت انعكاسا لموقف طبقي، ومتولدة عن وجود اجتماعي يحدد وعى البشر، شأنها فى ذلك شأن غيرها من الأنساق الفكرية (الإيديولوچية) التى تتولد عن الوجود الاجتماعى الفعلى، وتعكس مصالح طبقات متصارعة فى حقب تاريخية معينة.

وكما أزاح هذا الكشف الوهم الرومانسى عن الطبيعة المفارقة للكاتب، والوهم الصوفى عن الطبيعة الحدسية للكتابة، أكد الوجود الواقعى للكاتب، والحضور الملتزم للكتابة، وزود الواقعية بالسلاح الحاسم الذى ساعدها على

تحقيق انتصارها النهائي على أعدائها التقليديين، بعد محاولاتها المتعددة، المتكررة، منذ أواخر القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر.

وإذا قلنا إن الواقعية هي الإخلاص للطبيعة البشرية والحياة الفعلية والتمثيل الدقيق للواقع، على مستوى النظرية والممارسة فى الفن، فإنها نقيض النزعة المثالية، وقرينة العين المدققة فى الوقائع الاجتماعية، وذلك منذ أن أظهرت نفورها من الرومانسية، فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، متسلحة بوضعية أوجست كومت وازدهار الصحافة اليومية، إلى أن أصبحت اتجاها بارزا للرواية الأوربية فى ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر، واتجاها أبرز بين اتجاهات المسرح فى أواخر القرن نفسه. وقد وجدت هذه الواقعية حراسها الأعنف ومنظّريها الأصلب فى اليوتوبيا الماركسية التى انتقلت من مستوى التنظير إلى مستوى الممارسة مع فلاديمير إيليتش لينين (١٨٧٠-١٩٢٤) الذى تولى قيادة الثورة الروسية (١٩١٧) والتنظير لعالم جديد بدأ يتجسد فعليا منذ نهاية العقد الثانى من هذا القرن.

ولقد أصبح «الكاتب الملتزم» علامة واعدة من علامات هذا العالم الجديد، وأصبحت الكتابة التى تعكس الصراع الاجتماعى، وتتخذ موقفا منه، وسيلة الكاتب فى الانتقال بهذا العالم من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية. وترتب على ذلك أن أصبحت النزعة الواقعية القديمة نزعات واقعية

متعددة: نقدية، اشتراكية، وجودية، تسجيلية، ملحمية..إلخ. تسميات متعاقبة أحيانا ومتزامنة أحيانا أخرى، تعكس صراعا فى الاتجاهات، واختلافا فى النظريات، وتباينا فى التوجهات الإيديولوجية لعالم أخذ يعرف معنى الاستقطاب الدولى، ويغير تحالفاته ومراكز نفوذه، ويشهد أعلى درجات المد الرأسمالى فى مواجهة أعلى درجات المد الماركسى، وذروة الإمبريالية وبدايات تفكك الكولونيالية. وذلك كله على نحو فرض متغيراته على حضور الكتابة فى حركة الواقع، وتجسدها فى التاريخ، وخضوعها إلى القوانين التى تحكم حركة الفعل البشرى، داخل البنية العلائقية للمجتمع. هكذا أصبحت الكتابة بنية أخرى موازية لبنية المجتمع ومتولدة عنها، شكلا من أشكال الوعى الاجتماعى، ينطوى على القوانين الأساسية نفسها، ويتميز بقوانين نوعية تؤكد حتى فى خصوصيتها الحضور الاجتماعى للكتابة، بوصفها معلولا لعلة تقع خارجها، وسابقة عليها، فى المجتمع المنتج لها. وكذلك بوصفها سببا تتولد عنه نتيجة لاحقة، فى المجتمع المستقبل، والقارئ المتأثر، فى حركة الصراع الاجتماعى التى تتوقف.

وكان ذلك يعنى إزاحة أخرى للكاتب من مركز الوجود، والانتقال بحضوره من معنى الفاعل الأول والعلة الأولى إلى معنى المنفعل والمفعول. أصبح الكاتب نتيجة، محصلة، مرآة. وأصبحت الكتابة انعكاسا، تصويرا. لكنها ظلت كالكاتب

معلولا يتولد عن علة أوسع، بنية صغرى تنتج عن بنية كبرى. وتبددت إلى الأبد أسطورة الكاتب الفردى الذى يصنع الوجود على عينه، ويغير التاريخ بقلمه السحرى، وحلت محلها صورة الوسيط الذى تتجسد به وفيه إبداعيا، أحلام الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، على نحو غدت معه الكتابة تصويرا يكشف عن نمط التناقضات فى البنية الاجتماعية، ورؤى عالم هى أبنية عقلية تجاوز الفرد.

وكما كان اكتشاف البنية المتصارعة للاوعى تأكيدا للعلاقة بين الحلم والكتابة، فى حتمية الخضوع إلى قوانين ثابتة تجاوز الفرد، كان اكتشاف البنية العلائقية للمجتمع تأكيدا للتجاوب بين أبنية الواقع وأبنية الكتابة، وبين الأخيرة وغيرها من أبنية الوعى الاجتماعى وأشكاله الإيديولوجية، وذلك فى حتمية الخضوع نفسه إلى قوانين ثابتة على مستوى مغاير. قوانين تجاوز الفرد، وتنفى عنه القدرة المطلقة على الفعل والانفعال، وتدنى به إلى حال من الجبرية التى لاتكاد تترك شيئا، خاصة حين تفرض على النصوص المكتوبة دلالة الحتم، وعلى عملية الكتابة سجن النسق، وعلى كيفية فهمها معنى القانون. وذلك وضع ترتب عليه تولّد النواة التى أدت إلى «موت المؤلف» من حيث هو الخالق الحر، المريد المختار، الفاعل للكتابة وبالكتابة وفى الكتابة، صانع التاريخ الذى تحول -كالتاريخ سواء بسواء - إلى مصنوع ينتج عن قوانين جبرية، ترجع إلى تلك الأنساق التى تتشكل منها

قارات الأعالي التى اكتشف ماركس قوانينها الطبقية العدوانية، وقارات الأعماق التى اكتشف فرويد آلياتها اللاواعية المكبوتة.

- ٤ -

قد نقول إن هذا الوضع يؤكد معنى النسبية فى الحضور الإنسانى للكتابة، ولايترك الكاتب وحيدا مع ذاته المطلقة، فعالا لما يريد فى الكون وبالكون، ويضعه موضع غيره من البشر فى علاقات التداخل السببى لجميع عمليات الطبيعة، وذلك بمعنى لعله لايختلف كثيرا عن المعنى الذى قصد إليه أينشتين (١٨٧٩ـ١٩٥٥) الذى غيّر مفاهيم القرن عن الزمان والمكان والحركة. ولكن هذا الحضور النسبى لايترك للكاتب فى الكتابة الشئ الكثير من الفعل الذى ينسب إليه عادة، وينقلنا من مفهوم الكاتب (الخالق) الذى يخلق مخلوقاته المفارقة إلى مفهوم الكاتب (الصانع) الذى يصنع مصنوعاته المعقولة، ومن مفهوم الكتابة (المعلول) وحيدة العلّة إلى مفهوم مناقض كل المناقضة للكتابة، من حيث هى معلول وعلة معا، وبنية علائقية صغرى داخل (أو متولدة عن) بنية علائقية كبرى، هى شبكة من المبادئ والقوانين التى تضم الكاتب وتستوعبه.

هذه الشبكة هى اسم آخر للنسق أو البنية أو النظام، مسميات متعددة تشير إلى معنى علائقى واحد، يشير بدوره

إلى قارة ثالثة، أو شبكة قارات، اكتشفها عالم اللغة فردنان دى سوسير (١٨٥٧ـ١٩١٣) الذى تجاوب اكتشافه واكتشافات ماركس وفرويد فى تأسيس الانقطاعات المعرفية الكبرى التى تأثرت بها حركة النقد الأدبى فى هذا القرن. إن دى سوسير الذى استهل حياته الجامعية المؤثرة (بعد حصوله على درجة الدكتوراة من جامعة ليبزج ١٨٨٠) بالتدريس فى المدرسة التطبيقية للدراسات العليا فى باريس (١٨٨١ـ١٩٩١) قبل أن ينتقل منها إلى فيينا فى سويسرا، حيث تتابعت أبحاثه ومحاضراته إلى أن توفى فى السنة الثالثة من العقد الثانى من هذا القرن، هو نفسه الذى غزا باريس فى منتصف الخمسينيات، ومنها العالم كله، بعد أن أعادت الطليعة الباريسية صياغة أفكاره الأساسية فى نظرية واحدة جديدة، هى البنيوية التى اقتحم بها كلود ليفى شتراوس الحياة الثقافية الفرنسية بكتابه «المدارات الشاجية» (عام ١٩٥٥) مستهلا العاصفة التى وصلت إلى ذروتها بعد خمس سنوات بكتاب رولان بارت عن راسين (١٩٦٠). والمسافة الزمنية التى تفصل بين كتاب دى سوسير «محاضرات فى علم اللغة العام» الذى نشره تلامذته، فى جنيف، بعد موته بعامين، وكتاب رولان بارت عن راسين الذى نشره المنتدى الفرنسى للكتاب فى نهاية العقد السادس من هذا القرن، هى مسافة الرحلة التى قطعها مفهوم «البنية» لينتقل من علم اللغة إلى النقد الأدبى، ويفرض حضوره

اللغوى على الممارسة النقدية، بوصفه حضورا علائقيا مهيمنا على مستويات التنظير والتطبيق فى الوقت نفسه.

وكما اكتشف فرويد بنية اللاوعى وآلياته، فى تشكلاتها العلائقية وتحولاتها الرمزية، اكشف دى سوسير بنية اللغة وآلياتها، فى تشكلاتها العلائقية الموازية. ولعله لم يكن من قبيل المصادفة أن يولد دى سوسير بعد عام واحد من ولادة فرويد، وأن يحاول اكتشاف نسق كامن وراء الممارسة الكلامية، هو البنية العميقة التى سماها: اللغة، والتى كانت نوعا من اللاوعى الكامن، فى موازاة اللاوعى الذى أخذ فرويد يسلط عليه الضوء، ليكشف عن الجزء المغمور من جبل الجليد، على مستوى الشعور الذى تحول إلى ممارسة كلامية عند دى سوسير، تنطوى على نسق من القواعد المغمورة التى تشبه مكونات اللاوعى، فى قدرتها على التحكم فى الكثير من مظاهر الوعى. ولعله لم يكن من قبيل المصادفة فى الوقت نفسه أن يولد جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) الذى أخذ على عاتقه الوصل الواعى بين لغويات دى سوسير وتحليلات فرويد بعد عام واحد من نشر فرويد كتابه «تفسير الأحلام»، وفى العام نفسه الذى أصدر فيه فرويد كتابه عن «علم نفس الحياة اليومية»، وأن يكون الإسهام البنيوى للاكان قائما على تحويل النموذج المنهجى للبحث اللغوى إلى نموذج يتأسس به التحليل النفسى. وكان ذلك هو الاتجاه الذى مضى فيه كلود ليفى شتراوس الذى ولد بعد سبعة أعوام من

ولادة لاكان، فى مجال الأنثروبولوجيا ودراسة الأساطير، ورولان بارت الذى ولد فى العام نفسه الذى نشر فيه تلامذة دى سوسير محاضراته التى ألقاها عليهم - قبل موته - بعنوان «محاضرات فى علم اللغة العام».

وإذا قلنا إن إنجاز دى سوسير هو إنجاز منهجى بالدرجة الأولى، من حيث تأسيسه لتصورات تقتنص الحضور الآنى للظواهر بوصفها أنساقا علائقية، وليس مجرد حاصل جمع لتراكم الأجزاء المتناثرة، فإن هذا الإنجاز فتح أفقا تولدت عنه آفاق، وتشكلت فى موازاته آفاق أخرى، تحولت بمجرى الممارسة النقدية إلى مجرى مغاير، على مستوى التنظير والممارسة، مجرى فرض نفسه حتى على المجارى المتعددة المتنوعة عن الواقعية، تلك التى وصلت الواقعية بالنظريات الماركسية المتباينة فى النقد الأدبى، فضلا عن المجارى التى تفرعت عن نظريات التحليل النفسى فى علاقاتها بالدرس الأدبى، والتى وصلت هذه النظريات بغيرها من المقاربات النقدية المتصلة بسيكولوجية الإبداع وسيكولوجية التلقى.

وما يفيض به هذا المجرى ويرسخه فى تياراته المتعاقبة، ويرسبه من ممارساته المتباينة، حتى فى اختلافها الذى يثرى مشهدها، هو أن الكتابة شبكة من القوانين المخصوصة، شأنها شأن كل الظواهر الإنسانية، وأن دراسة الشبكة ينبغى أن تبدأ من إدراك أن الكتابة لها حضورها

الآنى الذى يفضى إلى اكتشاف بنية عميقة تتحكم فى السطح المتحول، وترد تنوعه إلى وحدة قارة. هذه الوحدة هى نسق الكتابة الخاص، من حيث هو نظام متميز بعلاقاته، الرأسى منها والأفقى، فالنسق لايعكس وضعا اجتماعيا أو حالة نفسية، كأنه مرآة تنقلنا صورها إلى أصلها الذى تعكسه، وإنما يلفت الانتباه إلى علاقاته الخاصة، كأنه تصاوير زجاج ملون تشغلنا عن النظر إلى ما وراء الزجاج، وتلفتنا إلى حضوره الخاص بألوانه وهيآت شكله.

ويعنى هذا الفهم النسقى، بدوره، أن تاريخ الكتابة كالكتابة، يتميز بشبكة من القوانين البنيوية المخصوصة، ولكن على نحو لايتطابق معه مفهوم النسق (الأدبى) الآنى مع الفهم الساذج عن العصر (الأدبى) بمعناه التأريخى الكورونولوجى، ذلك لأن النسق لايتضمن الكتابات المتقاربة داخل العصر فحسب بل كل الكتابات التى تدخل فى فلك النسق، سواء كانت وافدة من آداب أجنبية أو عصور أدبية سابقة. وكما لاتعكس الكتابة شيئا خارجها، أو تنقلنا منها إلى ما وراءها، وإنما تسمرنا إليها نقديا، لنحدد أنساقها العلائقية، فإنها لاتعكس شيئا داخل عقل الكاتب أو وجدانه. إنها تستقل عن أى حضور داخلى أو خارجى، سابق عليها. وهى كتابة غير شخصية حتى لو ادعت غير ذلك، فرار من الشخصية وليست تعبيرا عنها.

هذا الأفق النقدى يمكن تصوره مكانيا وزمانيا، على سبيل التمثيل التوضيحى، لو تصورنا قطارا استهل رحلته من جنيف (حيث محاضرات دى سوسير الأخيرة الحاسمة) وانطلق إلى موسكو، حيث تشكلت حلقة موسكو اللغوية التى تأسست عام ١٩١٥ متواصلة مع أفكار دى سوسير ومضيفة إليها، فكانت بداية المدرسة الشكلية الروسية التى استمر نشاطها الحر إلى أن خشنت قبضة الدولة السوفيتية، تلك الدولة التى أدى عداؤها لليبرالية الشكليين والمستقبليين، وضيقها بتسامح التروتسكيين، إلى سرعة مغادرة القطار موسكو، ومواصلة رحلته إلى المحطة التالية، حيث تشكلت حلقة براج اللغوية (تشيكوسلوفاكيا) التى ازدهرت طوال الثلاثينيات، منذ أن هاجر إليها أعلام الشكليين الروس مع مطلع العقد الثالث من هذا القرن، فرارا من الاضطهاد السوفيتى المتصاعد. وظلت حلقة براج رأس الحربة فى الدراسات الأدبية واللغوية إلى أن اجتاحت جيوش هتلر النازية تشيكوسلوفاكيا (عام ١٩٣٩) فى الحرب العالمية الثانية، فانتقل القطار إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بعيدا عن أوربا التى سقط أغلبها فى قبضة النازية. واستقر القطار فى نيويورك، قريبا من الإنتلجنسيا التى تتميز بها ولاية ماساشوستس. وأنشأ رومان ياكوبسون (١٨٩٦ـ١٩٨٢) ومجموعة من المثقفين الفارين من النازية المدرسة الحرة للدراسات العليا فى نيويورك (١٩٤٢) التى لعبت دورا

تأسيسيا مهما. ولم تواجه الأفكار البنيوية التى نقلها ياكوبسون استجابة عدوانية فى المجتمع الأمريكى الذى تربى أدبيا على أفكار «النقد الجديد» الذى ازدهر على ضفتى المحيط، واصلا بين أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، فى ممارسة نقدية أكدت موضوعية الكتابة، وأهمية القراءة المتدفقة، وأبرزت معنى المعادل الموضوعى، وطبيعة المفارقة التى تنطوى عليها الأعمال الأدبية، وأكدت حال وجود العمل الأدبى من حيث هو كيان موضوعى قائم بذاته، لايشير إلا إلى نفسه، وينفر من أى تعبير ذاتى أو سينتمنتالية فردية.

والواقع أن البنيوية وجدت الأرض ممهدة أمامها فى الفضاء الذى شغله النقد الجديد، وذلك على نحو كانت فيه أفكار ت. إس. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) عن التقاليد التى هى نسق متحد، وأفكار آى. إيه. ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) عن الخيال الذى يوقع الائتلاف بين النوازع المتعارضة فى نسق متجانس، وأفكار نورثروب فراى (١٩١٢-١٩٩١) عن النظام الذى ينطوى عليه كل إبداع والذى هو علامة أخرى على الشعرية (البويطيقا) وعلى الأدب من حيث هو نظام من الكلام يكمن خلف آحاد الأعمال الفردية، كأنه تعقيد لعدد محدود، بسيط نسبيا، من الصيغ التى يمكن أن ندرسها - أقول: كانت هذه الأفكار وغيرها تعبّد الطريق أمام مفهوم النسق، وتفتح الأبواب أمام البنيوية القادمة لتحتل موقع البشارة بالعهد المنهجى الجديد للعلوم الإنسانية

والاجتماعية. وكما وجد مؤرخو النقد مايصل بين أفكار الشكلية الروسية وأفكار النقد الجديد، فى منطقة تأكيد استقلال العمل الأدنى بذاته وفى ذاته عن كل ماهو خارجه، وجد المنظِّرون مايصل البنيوية بالنقد الجديد، سواء فى مفاهيم النسق وموضوعية الكتابة وإلغاء معنى الكاتب الفاعل الذى تحول إلى عنصر مساعد فى عملية التفاعل الكيماوى للكتابة التى تتخلق نظاما أو نسقا أو أيقونة أو بنية.

وما إن انتهت الحرب العالمية الثانية، واختفى شبح النازية، حتى اكتسبت البنيوية شكلها الذى أخذ فى الانتشار التدريجى البطئ داخل الولايات المتحدة، بسبب النفوذ الراسخ للنقد الجديد الذى نظر بعين الاسترابة إلى ما انطوت عليه البنيوية من وعود استعارة النموذج المنهجى لعلم اللغة عند دى سوسير، فقد ظل أعلام هذا النقد على حلمهم القديم بدوام شعارات الاستقلال الكامل للأعمال الأدبية، فى موازاة شعار استقلال النقد الأدبى بمنهجه استقلاله بموضوعه، بعيدا عن محاكاة أو استعارة منهج أى علم غيره. لكن البنيوية أفادت من وجودها فى مناخ ليبرالى مفتوح فى الولايات المتحدة التى سيطرت على ساحاتها الأدبية تقاليد النقد الجديد التى لاتختلف جذريا عن تقاليد الشكلية الروسية. وبعد أن أخذ العالم يستريح من الذكريات المرعبة للحرب، وجد كلود ليفى شتراوس الفرصة سانحة لكى ينقل العهد البنيوى الذى أخذه من أستاذه رومان ياكوبسون فى

نيويورك، ويودعه صفحات كتابه «المدارات الشاجية» الذى حمله معه عائدا إلى باريس، معلنا بداية العاصفة البنيوية التي أطاحت بالوجودية والماركسية التقليدية علىٰ السواء، واقتلعت، بعد نجاحها الباريسي الساحق، النقد الجديد نفسه من جذوره المتأصلة في الولايات المتحدة، ثم في إنجلترا بعد ذلك، وواجهت تقاليد النقد الأدبى التاريخى فى السوربون، فى روافده اللانسونية (نسبة إلى جوستاف لانسون- ١٨٥٧ـ١٩٣٤) التى مثلتها كتابات عمدة أساتذة النقد التاريخى فى السوربون: ريمون بيكار، بما أطاح بهذه الروافد، رغم كتابات أمثال ريمون بيكار العدوانية، وأفسح الطريق أمام الاندفاع البنيوى المدوى الذى انتقل من باريس إلى العالم كله، مستجيبا إلى عصر ما بعد الصناعة، متوافقا مع أنظمة التحكم الآلى (الأتمتة) مستهلا زمنا جديدا من النقد الأدبى الذى بدأ بإعلان ميلاد البنية وانتهى بإعلان موت المؤلف فى مقالة رولان بارت الشهيرة.

وما بين الإعلان الأول والثانى، انقسمت البنيوية على نفسها، كما كان العالم نفسه منقسما إلى كتلتين، فأصبحت البنيوية اللغوية (الشكلية كما يدعوها خصومها) تسود العالم الليبرالى، أو المتطلع إلى الليبرالية، فى مواجهة البنيوية التوليدية التى انطلقت من الماركسية، فى تجلياتها الهيجلية الأخيرة على يدى لوسيان جولدمان، بعيدا عن أقطار العالم الماركسى التى ظل نقده الأدبى محافظا على التقاليد التى أرساها لوكاتش فى أفضل الحالات. ولكن إذا كانت البنيوية

الأولى تختلف عن الثانية فى معنى الوظيفة، والعلاقة التكوينية أو التوليدية بالتاريخ، فإن كلتيهما تتفق على أولوية النسق الذى يذيب فى علاقاته الحضور الموروث للكاتب. أعنى أن كلتا البنيويتين تستغنى بحضور البنية عن أى فاعل لها، من حيث هى، أى البنية، نسق من الحضور الآنى المجاوز للزمن عند أتباع دى سوسير، أو من حيث هى نسق مواز، متولد عن رؤية مجاوزة للفرد، عند أتباع ماركس، فالمهم فى كلتا البنيويتين هو النسق الذى يلغى الفرد الذى تغنت به الليبرالية والوجودية طويلا.

- ٥ -

ويلفت الانتباه، فى ذلك السياق، أن هذا النسق الذى تحول إلى سجن من اللغة، كالبنية التى نفى عنها الفاعل، ونظام الكتابة الذى استبعد منه المؤلف، هو نفسه النسق الذى هتف ضده الطلاب، فى مظاهراتهم الشهيرة (مايو- يونيو ١٩٦٨) التى أطاحت بنظام ديجول فى فرنسا، وأسهمت فى الإطاحة بالبنيوية نفسها، بعد أن أصبحت البنيوية نزعة تغترب بالإنسان فى سجون النسق والبنية والنظام. ومنذ أن رفع الطلاب المتظاهرون فى باريس شعار «فلتسقط البنيوية» ضمن شعارات تمردهم التى هزت العالم الأوربى كله، وأجبروا الكثير من البنيويين على إعادة النظر فى مواقفهم، تحت وطأة متغيرات مايو- يونيو ١٩٦٨، فإن مفهوم النسق المنغلق على نفسه كأنظمة الحكم التقليدية،

المنطوى على مركز ثابت كالعلة الأولى، تفتت إلى شظايا، وتم تدميره في التوابع الفكرية التي أكدت عفوية المبادرة الفردية، وتحطيم أية بنية، تسلطية المركز واستبدال معانى التعددية المنفتحة بمعانى المركزية المنغلقة.

والآن، بعد مرور ما يقرب من ثلاثين عاما على استهلال التمرد على البنيوية، يبدو هذا الاستهلال كما لو كان بشارة خلاص العالم من بنية الاستقطاب التقليدية التي انتهت بتفكك الاتحاد السوفيتي، وتهاوى أبنية الأنظمة الشيوعية المنغلقة على مركزها الأوحد، وتصاعد الدعوة إلى التعددية وتأكيد حق الاختلاف، في موازاة تهدم مفهوم المركزية الأوربية ونقضه، ضمن مناخ متغير، يفور بالتحرر والتمرد على كل أنظمة المركز الواحد.

هذا المناخ الذى ينطوى على التعددية، بالقدر الذى يتوثب بالرغبة المتجددة في نقض ما أطلق عليه جاك ديريدا اسم مركزية اللوجوس، هو المناخ الذى تشيع فيه اتجاهات التفكيك التي هي اتجاهات نقضية بالدرجة الأولى، تستبدل بمفهوم النص مفهوم الكتابة المزاحة المركز. وهو المناخ الذى يشيع فيه خطاب النقد الأدبى النسائى بوصفه خطابا تحرريا موازيا، يسعى إلى تحرير الأنثى في الكتابة وبالكتابة، متسلحا بكل النظريات التي تعين على تحقيق هذا الهدف. ولايختلف عن ذلك الاتجاه الذى يمضى فيه خطاب مابعد الاستعمار، وهو نوع أخير من النقد الأدبى، يصوغ

خطابا مناقضا لخطاب الكولونيالية، خطابا يقوم بدور أوديب النقيض الذى يدمر سجون النسق الكولونيالى، ويتحرر إلى الأبد من تجليات السلطة البطريركية فى كل خطاب.

ومن المؤكد أن وفرة الخطابات التى نلمحها الآن، فى نهاية القرن العشرين، هى علامة أخرى على التعددية التى تميز المشهد النقدى فى كل مكان. وهى تعددية تسعى إلى تأكيد حضورها الذى يستبدل بالوحدة المصمتة (كالبنية المغلقة) التنوع الذى يتيح لكل الأطراف الإسهام فى المشهد النقدى. أما التتابع الزمنى الذى انطوى على تحولات المصطلح النقدى، فى علاقته بالأدب، داخل هذا المشهد، وفى إلحاحه المتعاقب على دوال: العمل ثم النص ثم الكتابة ثم الخطاب، فهو التتابع الذى بدأ بتأكيد البعد الواحد، وانتهى بتأكيد التنوع الذى لايعرف مركزية الأصل الواحد فى الخطاب الأدبى أو النقدى.

وآية ذلك مانراه من تهاوى المركزية الأوربية فى خطاب النقد الأدبى الحالى، بعد أن غربت شمسها نهائيا عن العلوم الإنسانية مع كتاب برنال عن «أثينا السوداء» (١٩٨٧) وكتاب سمير أمين عن «نزعة المركزية الأوربية» (١٩٨٨)، وانكسار خطاب مابعد الكولونيالية بالخطاب النقيض الذى يصوغه نقاد العالم الثالث بالدرجة الأولى، مؤكدين حضورهم فى هذا العالم وإزاءه، بوصفهم منتمين إلى هويات حضارية مختلفة، وتراثات متباينة، ومدارس فكرية متعددة. يجمع

بينهم التمرد على الخطاب المركزى الذى يصدره العالم الأول، وعلى كل خطاب مركزى فى أى شكل من أشكال الكتابة. ولايمكن *اختصار كتاباتهم فى أنها فعل من أفعال* الإمبراطورية التى تثأر من سادتها القدامى، فما كتبه إدوارد سعيد فى «الاستشراق» (١٩٧٨) أو «العالم والنص والناقد» (١٩٨٣) أو «الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣) أو «تمثيلات المثقف» (١٩٩٤) وما كتبه هومى بابا فى «موقع الثقافة» (١٩٩٤) وإعجاز أحمد «فى النظرية» (١٩٩٢) وجاياترى سبيفاك عن «ناقد ما بعد الكولونيالية» (١٩٩٠) ليس سوى محاولات متكررة لتأسيس خطابات مناقضة لكل سلطة، وتعرية لتجليات أساطير الهيمنة البيضاء، بحثا عن عوالم أخرى تؤكد التعددية الإنسانية.

وليس من المصادفة، أن يهجر ناقد بارز مثل تزيفتان تودوروف موقعه القديم فى النظرية البنيوية، ويستبدل بالشعرية خطاب الخطاب وينتقل من الكتابة عن «العجيب» (١٩٧٠) و«بويطيقا النثر» (١٩٧١) إلى الكتابة «عن التعدد الإنسانى» (١٩٨٩) و«أخلاق التاريخ» (١٩٩١) مفككا تفكيكا نقضيا خطاب الفكر الفرنسى الذى دعا إلى الحرية والتسامح والمساواة، دون أن يصفى نفسه من رواسب العرقية والتعصب الإقليمى والمركزية الحضارية، فكان شكلا آخر من الأشكال المراوغة التى تنطوى عليها «الرغبة الكولونيالية» إذا استخدمنا عنوان الكتاب الأخير لروبرت يونج.

هذا التحول في موقف تودوروف جزء من التحول الأخير في النقد الأدبي الذي نقرأه الآن، وهو تحول يؤكد تصاعد دور أبناء العالم الثالث في المشهد النقدي العالمي، وتحول النقد الأدبي العالمي نفسه إلى حواريات هائلة، تنطوي على تعددية مذهلة، تعددية تصدم من يتأملها بثرائها الكمي والكيفي الذي يفوق الاستيعاب البشري للفرد. ويفرض نوعا جديدا من المتابعة والوعي. لقد ولت إلى الأبد الأيام المريحة التي كان يمكن فيها للمرء الإلمام بكل شئ والأخذ من كل شئ بطرف، وحلت محلها أيام أخرى مقلقة مستوفزة، نرى فيها العالم كله يتحول بالفعل، وأمام أعيننا على شاشات التلفاز، إلى قرية كونية صغيرة، تنتقل عبر وسائطها التكنولوچية المتقدمة ملايين المعلومات المتجددة والمتغيرة في كل لحظة. وذهبت إلى الأبد الدنيا التي كان فيها بعض النقد الأورو -أمريكي هو الإطار المرجعي الوحيد أو التي كان فيها لوكاش أو غيره الحكم الذي ترضى حكومته في كل الأحوال، وحلت محلها دنيا أخرى مزاحة المركز، متعددة الأطراف، متباينة المصادر، محتشدة بعشرات (بل مئات) الأسماء، إلى درجة الوفرة الوفيرة غير القابلة للاختزال أو التقليد أو الاستهلاك، والتي تتطلب أقصى درجات الانتباه من الوعي النقدي اليقظ، وتستلزم ضرورة الإسهام الفعال في المغامرة الكونية الهائلة لنقاد الأدب في كل مكان.

وها نحن، أخيرا، نقترب من ساعة الصفر فى نهاية الألفية الثانية للميلاد، ونودع قرنا وصفه الفيلسوف الأمريكى ريتشار رورتى بأنه قرن النقد الأدبى، منتظرين بداية قرن جديد، محدقين فى الوعد الذى يخايلنا به القرن القادم، وراء غيوم الأصولية والنزعات العرقية التى هى، فى سبب من أسبابها، رد فعل مواز لتصاعد النزعات الكوكبية، باحثين عن كل مايؤكد استمرار الثورة الدائمة على الأنساق الجامدة.

فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨١٨٧ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5348 - 6

مكتبة الأسرة



عدد ممتاز
بسعر رمزى جنيهان
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ د. جابر أحمد عصفور

* من مواليد ٢٥ مارس ١٩٤٤، المحلة الكبرى.
* حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الأولى، عام ١٩٧٣م.
* أمين عام المجلس الأعلى للثقافة.
* عمل أستاذاً زائراً فى العديد من الجامعات العربية والأجنبية: الكويت، صنعاء، استوكهولم، سكونسن، هارفارد.
* رئيس تحرير مجلة «فصول» مجلة النقد الأدبى.
* له العديد من البحوث المؤلفة والمترجمة المنشورة فى الدوريات العربية والأجنبية.
* أهم الكتب التى ترجمها: «عصر البنيوية»، «الماركسية والنقد الأدبى»، «النظرية الأدبية المعاصرة».
* أهم الكتب التى ألفها: «الصو...
التراث النقدى والبلاغى»، «مف...
«المرايا المتجاورة»، «قراءة التر...
«هوامش على دفتـر التنوير...
«أنوار العقل».
* أهم الجوائز العلمية والأو...
كتاب فى الدراسة النقدية و...
المصرية، أفضل كتاب فى الدر...
مؤسسة الكويت للتقدم العلمى...
الثقافى التونسى ١٩٩٥م.

